UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Tarcisio D'Almeida

# as roupas e o tempo

## uma filosofia da moda

[versão corrigida]

FFLCH
USP
São Paulo • 2018

# as roupas e o tempo
## uma filosofia da moda

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Tarcisio D'Almeida

# as roupas e o tempo
# uma filosofia da moda

[versão corrigida]

Tese apresentada à Banca Examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Filosofia, na área de Teoria das Ciências Humanas, junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**Orientadora:** Profa. Dra. Olgária Matos

São Paulo • 2018

*Capa e Projeto Gráfico:* Tarcisio D'Almeida.

*Foto da Capa:* Obra "Miroir d'apparence", do light designer belga Nicolas Destino, promove uma reflexão imagética sobre a moda ao uni-la com o design de objetos (Cortesia: Nicolas Destino).

*Foto da Contracapa:* "Vestido não–vestido" da coleção P/V 2009 do estilista turco-cipriota Hussein Chalayn é sugado pelo chapéu durante desfile que teve o relógio como cenário para abordar a questão temporal da moda (Cortesia: Chris Moore/ Hussein Chalayan).

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

D148r D'Almeida, Tarcisio, 1973-
As Roupas e o Tempo : uma filosofia da moda / Tarcisio D'Almeida ; orientadora Olgária Matos. – São Paulo, 2018.
138 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Filosofia 2. Moda 3. Filosofia da Moda 4. Pensamento da Moda 5. Teoria da Moda I. Matos, Olgária, orient. II. Título

---

Título em inglês: The Clothes and the Time: a philosophy of fashion

Palavras-chaves em inglês (keywords): Philosophy
Fashion
Philosophy of Fashion
Fashion Thinking
Fashion Theory
Matos, Olgária, orient.
Title

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Titulação: Doutor em Filosofia

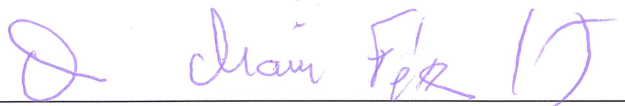
Banca Examinadora composta pelas Professoras Doutoras:
Olgária Matos (Presidente),
Marilena Chaui, Lilian Santiago, Rosane Preciosa, Suzana Avelar

Data da defesa: 21 de novembro de 2018

São Paulo • SP • Brasil

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE DE DOUTORADO

### Termo de Ciência e Concordância da Orientadora

**Nome do Aluno:** Tarcisio D'Almeida
**Data da Defesa:** 21 de novembro de 2018
**Nome da Profa. Orientadora:** Profa. Dra. Olgária Matos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da Comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21 de fevereiro de 2019

________________________________
(assinatura da orientadora)

FFLCH
USP

D’ALMEIDA, Tarcisio. **As Roupas e o Tempo:** uma Filosofia da Moda. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em: 21 de novembro de 2018

**BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra.: **Olgária Matos (Presidente)** Instituição: **FFLCH-USP**

Julgamento: ________________________ Assinatura: ________________________

Profa. Dra.: **Marilena Chaui** Instituição: **FFLCH-USP**

Julgamento: ________________________ Assinatura: ________________________

Profa. Dra.: **Lilian Santiago** Instituição: **EFLCH-UNIFESP**

Julgamento: ________________________ Assinatura: ________________________

Profa. Dra.: **Rosane Preciosa** Instituição: **IAD-UFJF**

Julgamento: ________________________ Assinatura: ________________________

Profa. Dra.: **Suzana Avelar** Instituição: **EACH-USP**

Julgamento: ________________________ Assinatura: ________________________

Ao Luiz Antonio Marcuschi (*in memorian*),
pelo que em mim se constituiu pesquisador, educador

À Marilena Chaui e à Olgária Matos,
pelas inspirações, iluminações e liberdades,
além das sensibilidades e *philia* pelo *logos*

## AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho acadêmico-intelectual é solitário. Mas os indivíduos que nos rondeiam durante o percurso colaboram e nos ajudam de alguma maneira. Tomo a liberdade para em primeira pessoa do singular me expressar. Preciso agradecer, primeiramente, à minha família, em especial às minhas amadas mãe Albanita Claudio D'Almeida Alves e irmã Teresa Cristina Alves Monteiro, pelas presenças das essências certas e dos confortos das palavras mesmo que com o distanciamento geográfico.

No âmbito dos amigos preciso expressar minha gratidão ao Joaquim Mendes e ao Fábio Monteiro, assim como ao Solano Diniz e ao Felipe Ozores, os quais muito gentilmente me receberam em suas residências e me propiciaram, durante a realização da pesquisa, infraestruturas mínimas no trânsito entre as cidades de São Paulo e Belo Horizonte.

Fábio Brandão de Aquino, Wagner Lins, Denize Borba, André D'Marquez, Maria José da Silva e Diana Silva, presenças também no cotidiano comigo e meu amado

cão Boris, são outros queridos amigos e pessoas essenciais as quais me tranquilizaram nos momentos nos quais precisei me ausentar dos cuidados com meu cão no percurso da tese. Jorge Teixeira e Charles Roberto, dois amigos uspianos, também têm minha gratidão pelas presenças em momentos de cansaço nos quais eles foram essenciais. Os carinhos e atenções dos amigos sempre constantes Walter Gianini e Ronaldo Tonobohn são verdades de corações. Claire Cordeiro Leal também merece meu carinhoso agradecimento.

No âmbito profissional os apoios que obtive das amigas e professoras colegas do Curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG) Juliana Barbosa, Ana Paola dos Reis e Mariana Morais Pompermayer se constituíram como de extremas importâncias. À primeira delas sou-lhe grato pela sensibilidade e comprometimento ao me substituir na UFMG para que eu pudesse realizar os créditos exigidos pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). As palavras de apoio da Profa. Dra. Maria do Céu Diel, colega que me acolheu nos meus primeiros momentos como docente na UFMG, foram iluminados.

No contexto uspiano, instituição onde realizei meus estudos de graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado), o carinho e atenção com os quais sempre contei ao ser recepcionado pelas funcionárias do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, sempre dispostas a acolher bem e solucionar todas as dúvidas que lhe fossem viáveis, também merecem minha gratidão. Destaco especialmente as palavras e esmero da Verônica Ritter, com quem primeiro conversei na Secretaria do Departamento, assim como Maria Helena Barboza, Mariê Márcia Pedrosa, Luciana Bezerra Nóbrega e Geni Ferreira Lima.

E na reta final, preciso tornar público meu carinho e agradecimentos pelas vivas trocas dos pensamentos férteis advindos das contribuições estabelecidas na banca de qualificação com a Profa. Dra. Leda Tenório da Motta (da PUC-SP) e a Profa. Dra. Lilian Santiago (da UNIFESP), com suas generosidades intelectuais, leituras e aportes

riquíssimos ao entrecruzar ideias filosóficas e literárias nas colaborações pelos direcionamentos para outros caminhos possíveis para a tese. Conhecimento é troca de experiências, visões, sensibilidades, percepções, reflexões. Por isso mesmo, sou totalmente grato à Profa. Dra. Marilena Chaui (da USP), Profa. Dra. Rosane Preciosa (da UFJF) e Profa. Dra. Suzana Avelar (da USP), membros indispensáveis na banca de defesa que muito me honram pelos alcances de suas ideias, pensamentos e trocas no campo da filosofia e da moda.

A luz dos pensamentos, os diálogos estabelecidos com minha orientadora, a Profa. Dra. Olgária Matos, a quem minha gratidão não se exaure, fundamentaram aquilo que sempre busquei: o ato do pensar. Sua força vital enquanto filósofa me inspirou no desafio de pensar sobre a moda. E informo aqui, sem pretensão alguma, que meu desafio foi o da experimentação de um ideário de pensamentos, o que em hipótese alguma me constituirá como um filósofo; tenho plena consciência disso. Mas é preciso agradecer pela presença da minha orientadora, sua elegância intelectual, suas falas, suas ideias, seus comentários, suas contribuições na concretização dessa tese de doutorado. Minha decisão em realizar essa pesquisa, prontamente acolhida por ela, enriqueceu-me por me credenciar os vieses do pensamento frankfurtiano e, em especial, benjaminiano sobre a moda, o que de certa forma serviu como inspiração máxima para concretizar, mesmo sob as dificuldades do contexto do cotidiano profissional, um olhar sobre a moda a partir da filosofia.

Um filósofo se deixa vestir pelo alfaiate; há tanta fraqueza
em evitar a moda quanto em afetá-la

Jean de La Bruyère

É sempre melhor ... ser um tolo na moda que um tolo fora de moda

Immanuel Kant

Para o filósofo, o aspectro mais interessante da moda
é sua extraordinária capacidade de antecipação

Walter Benjamin

Mudar de moda não teria mais nenhum significado.
Pior, seria tão enfadonho, tão sem graça como não mudar de moda nunca

Christian Dior

As roupas nunca são uma frivolidade; elas sempre significam algo

James Laver

## RESUMO

D'ALMEIDA, Tarcisio. **As Roupas e o Tempo:** uma Filosofia da Moda. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2018.

Pensar a moda como tema de reflexão é muito significativo pois, em sua perspectiva benjaminiana e frankfurtiana, é a questão da gênese da noção de gosto e suas metamorfoses na época do niilismo e na desvalorização de todos os valores que esse trabalho analisa a moda como dimensão temporal sob os auspícios do mercado e do capital que tudo transformam em produtos descartáveis. Neste sentido, das reflexões gregas sobre o ritual vestimentário ao Renascimento, do vestir-se de Corte à sua democratização, é o tema do ser e do não-ser que organizam a tese, que se propõe a contribuir para a compreensão do mal-estar contemporâneo do fenômeno da imitação de comportamentos sociais em função de "modelos" e a extensão do fenômeno da anorexia e da perda dos laços de *philia* social.



## Palavras-chaves

Moda e Filosofia; Filosofia da Moda; Pensamento da Moda; Teoria da Moda

## ABSTRACT

D'ALMEIDA, Tarcisio. **The Clothes and the Time:** a Philosophy of Fashion. Thesis (PhD). Faculty of Philosophy, Letters and Humain Sciences; University of São Paulo, 2018.

To think fashion as a subject for reflection is very significant because in its Benjaminian and Frankfurtian perspective it is the question of the genesis of the notion of taste and its metamorphoses in the era of nihilism loss of all the values that this work analyzes: fashion as a temporary dimension under the auspices of the market and capital that transform everything into disposable products. In this sense, from the Greek reflections on the ritual dressing to the Renaissance, from dressing in the Court to the democratization of fashion, it is the theme of being and non-being that organizes the thesis, which proposes to contribute to the understanding of the contemporary malaise with the phenomenon of the imitation of social behaviors in function of "models" and the extension of the phenomenon of anorexia and the loss of ties of *philia* social.

### Keywords

Fashion and Philosophy; Philosophy of Fashion; Fashion Thinking; Fashion Theory

## RÉSUMÉ

D'ALMEIDA, Tarcisio. **Les Vêtements et Temps:** une Philosophie de la Mode. Thèse (Doctorat). Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines; Université de São Paulo, 2018.

Penser la mode comme sujet de réflexion est très significatif parce que, dans sa perspective Benjaminienne et Frankfurtienne, c'est la question de la genèse de la notion de goût et de ses métamorphoses à l'époque du nihilisme et de dévalorisation de toutes les valeurs. C'est cette perspective qui nous guide : la mode dans sa dimension temporaire sous les auspices du marché et du capital qui transforment tout en produits descartables. En ce sens, des réflexions grecques sur le rituel jusqu'à la Renaissance, de la Cour jusqu'à as démocratisation, c'est le thème de l'être et du non-être qui organise la thèse, qui propose de contribuer à la compréhension du malacontemporain du phénomène de l'imitation des comportements sociaux en fonction des "modèles" et de l'extension du phénomène de l'anorexie et de la perte des liens de *philia* sociale.

## Mots-clés

Mode et Philosophie; Philosophie de la Mode; Pensée de Mode; Théorie de la Mode

## LISTA DE FIGURAS

# SUMÁRIO

# introdução
# o ethos da moda

**Fig. 1:** Modelo Linda Byrne usa corset criado pelo estilista Olivier Theyskens, coleção outono/inverno 1999/2000 (Foto: Les Cyclopes for Olivier Theyskens).

É possível pensar sobre a moda? A questão que se propõe e percorre esse estudo nos desperta a atenção para o ato de se pensar a moda como tema de reflexão, o que é muito significativo pois, em sua perspectiva benjaminiana e frankfurtiana, é a questão da gênese da noção de gosto e suas metamorfoses na época do niilismo e na desvalorização de todos os valores que esse trabalho se propõe a analisar a moda como dimensão temporal sob os auspícios do mercado e do capital que tudo transformam em produtos descartáveis. De maneira que uma relação entre as noções de tempo e espaço se faz relevante e suas justaposições desempanham funções, transições entre do que se fala e de onde se fala, no caso, da e sobre a moda.

Nesse sentido, das reflexões platônicas e aristotélicas sobre o ritual vestimentário, perpassando pelo ideário medieval de Tomás de Aquino, de Michel de Montaigne e de Montesquieu, o que contempla o postulado da moda no pensamento antigo e medieval, como localizações das reflexões dos pensadores acerca do vestir-se e como esse ato produzia reflexos no gosto, na aparência, na hierarquia, no âmbito social. Se continuarmos nossos pensamentos com a realidade do Renascimento, do vestir-se de

Côrte vamos de encontro à proposição da reflexão da moda sob a égide do alvorecer do capitalismo, presente nas ideias de Voltaire e Jean-Jacques Rousseau.

O pensamento acerca da moda na modernidade industrial tem como pano de fundo seu processo de democratização, em que as compreensões formuladas para a moda da alta costura, iniciada na segunda metade do século XIX, ganhará uma nova modalidade de criação, produção e consumo, proposta pelo *prêt-à-porter*. Diante desse novo panorama da modernidade, Friedrich Nietzsche, Gabriel de Tarde e Georg Simmel, entre outros, pensaram o tema do "ser" e do "não-ser" que organizam as ideias propostas nesse estudo, que se propõe a contribuir para a compreensão do mal-estar contemporâneo do fenômeno da imitação de comportamentos sociais em função de "modelos" e a extensão do fenômeno da anorexia e da perda dos laços de *philia* social. O que, de alguma forma, é corroborado pelas ideias formuladas no pensamento filosófico contemporâneo de Jean Baudrillard e Gilles Lipovestky.

A moda é o encontro no seio social do sonho estético do efêmero da verve criativa interpelada pelas estratégias de mercado. Seu primeiro cenário foi desenhado via vestuário, embora saibamos que na atualidade a moda ultrapassa a compreensão única e exclusivamente destinada às roupas. Pensar o *ethos* da moda é essencial para refletirmos acerca de características morais, sociais e afetivas que servem para constituir e definir o comportamento de uma cultura. Por se tratar de um conceito que se direciona ao espírito motivador das ideias e costumes, o *ethos* da moda nos encaminha a pensar a moda face à moral.

"Pode ser útil, neste estágio, distinguir a abordagem moralista da moda de uma visão moralista do mesmo objeto. A primeira é uma abordagem legítima que faz parte do pensamento da moda: é importante saber quais são as características da moda e suas consequências, e julgar sua moralidade"; conforme elucida Godart (2011, p. 17, tradução nossa). "No entanto, essa abordagem moralista pode se deteriorar em um julgamento moralista que condena a moda *a priori* sem levar em conta seus aspectos positivos". Afinal, não somente de carga negativa se constitui a moda, ela também se

apraz da volição positiva, no que concerne aos anseios estéticos ofertados pela ideário simbólico de imagens, por exemplo, que perpassam os imaginários dos indivíduos e que são apreendidos. Importante lembrarmos que o *corpus* em consideração, a moda, em efeito, encontra suas manifestações intelectuais iniciais em consonância com as manifestações vestimentares. É a partir do constructo acerca da noção de roupas que nasceu a noção do conceito moda.

Um traço bastante característico quando pensamos sobre a ideia de moda e sua efetividade conceitual e material é a dualidade dicotômica que se estabelece em torno de si, postulando reações que direcionam entre ser desprezada ou ser adorada. Mas antes que essa dualidade de posições teóricas se efetive é preciso considerar que no mundo grego antigo o que Platão entende por luxo é a elegância espiritual que se manifesta no sensível, nos corpos que são a manifestação sensível do zelo pelo inteligível, da mesma maneira que se elegem as palavras belas, pois elas são o invólucro da alma.

Se pensarmos que diante das evoluções do conceito de temporalidade, a moda propicia o que podemos compreender como uma fonte de conflito, este tensionando o que podemos entender como força interior e exterior às opções ofertadas pela moda, via vestimentas, e do que dela os indivíduos realizam em termos de escolhas, satisfazendo seus anseios de ordem individual (psiquê) e coletiva (social), de alguma forma temos um ideário para pensar que o que se veste é reflexo do que se pensa na medida do tempo.

O pensamento filosófico aborda em séculos subsequentes o tema luxo. Este tema aparece, *a posteriori*, nos pensamentos de Michel de Montaigne, Montesquieu e Jean-Jacques Rousseau, ao observar as vigências das dinâmicas nas sociedades de côrtes medievais e renascentistas com as distinções e punições impostas pelas leis suntuárias[1]. À essa relação entre roupa, corpo e punição, John Vignaux Smyth (2002, p. 162,

---

[1] "Leis suntuárias: leis que se destinavam a limitar os excessos do luxo (do lat. *Sumptuarisi*, der. de *sumptus* = despesa), a regulamentar os sinais exterirores do prestígio e 'a radicar uma consciência do significado e do valor das aparências'" (Baldini, 2006, p. 12).

tradução nossa)[2] nos diz que, "de fato, o fato de a lei suntuária proibir a exibição de vestimentas em vez da exibição do corpo é, por si só, uma indicação da ambivalência básica da oposição corpo/roupa, pois diz respeito à modéstia do vestuário".

Dito isso, podemos continuar nossa reflexão sobre a moda constituída e compreendida em sua gênese como um fenômeno complexo, multidisciplinar, sob o qual o ato de pensar deve se esmerar na seara das tensões contínuas entre a ideia, o tempo, o espaço, mas também a imagem, os quais se constituem, decerto, como elementos, noções, indispensáveis para se pensar sobre a moda. Ao pensarmos o espírito que motiva os planos das ideias e dos costumes pensamos no *ethos*. Para Aristóteles, na retórica, o *ethos* é um dos modos de persuasão ou componente de um argumento; do qual compreendemos o componente moral, o caráter ou autoridade que pode impactar uma sociedade. Os outros componentes são *logos* (uso do raciocínio, da razão) e *pathos* (uso da emoção).

O objeto moda, em sua essência, existe a partir de uma relação que olha para a contradição. Na compreensão aristótelica, o *ethos* da moda reside em *logos* e *pathos*, pois ao mesmo tempo que anseia pelo estético, que produz e nos fornece as credenciais artísticas idealizadas-criadas no âmbito da moda, o contradiz pelas práticas constantes do consumo produzidas por ela e que se destinam ao fetiche de suas criações como mercadorias que extrapolam o estética e se constituiem como bens materiais.

O escritor Thomas Carlyle (1987, p. 30, tradução nossa) nos diz que as "reflexões filosóficas intervêm e algumas vezes tocam imagens da vida humana". Esse projeto de dialogismos entre indivíduos e imagens é sempre posto em prática pela moda. Pois bem, assim como as reflexões filosóficas, a moda e suas idealizações se constituem como projeto estético no qual a simbiose entre tempo, espaço e imagem esquadrinha de que maneira as opções vestimentares, em um primeiro recorte, refletem as ideias propostas

---

[2] "Indeed, the fact that sumptuary law prohibited dress display rather than display of the body is itself an indication of the basic ambivalence of the body/clothes opposition as it concerns modesty of dress" Smyth (2002, p. 162, tradução nossa)

pela moda para cada momento, época de cada sociedade. O desenho do tempo operacionalizado pela moda registra momentos, nuances, desejos, inquietações e sonhos, entre a força simbólica das roupas vestindo, velando ou desvelando, corpos de membros das sociedades em suas exegeses imagéticas. O que produzirá o que compreenderemos como fronteiras entre roupas (sobrespostas aos corpos), costumes (hábitos, valores) e cultura de uma sociedade. Ora, o anseio da moda tem sido fetichizado pelo belo, em sua linha histórica desde a antiguidade. Quer seja pelo peplo dos gregos, quer seja pela túnica dos romanos, quer seja pelas indumentárias das côrtes, quer seja pelo caráter artesanal da alta costura, o *ethos* da moda responde pelo projeto de se pensar a moda pelo viés de justaposição do seu ato de criação com seu espaço de realização e de adoção como apostas – ou proposições – que se constituem, decerto, como modelos que se realizam na temporalidade dos anseios das sociedades. Portanto, esse belo decorre da ideia estética de cada momento histórico no qual é pensado e proposto em ação pela moda via as roupas.

Vituperada por alguns e idolatrada por outros, a moda, ao longo da evolução humana, adquiriu um papel importante para se estudar e compreender as relações entre os homens e mulheres, via de regra pelo vestuário, mas também a partir das interrelações que ela estabelece com as constituições comportamentais e com as aparências, entre outros aspectos. Inicialmente pensada sob a égide da Filosofia e da Literatura, a moda e suas conexões têm despertado reflexões de pensadores e escritores.

Dito isso, a atenção na construção de um pensamento filosófico acerca da moda faz-se necessário. O enfoque é direcionado ao repertório intelectual de expressividade produzido por filósofos desde Antiguidade grega, passando pela Idade Média, pelo século XVIII até a modernidade do XX. Dos primeiros registros produzidos pelos pensadores do mundo grego, isto é, Platão e Aristóteles, que como um todo tinha como sua maior conquista o *meson*, a medida sábia; assim como Tomás de Aquino; os pensadores Michel de Montaigne e Montesquieau; os oitocentistas Voltaire e Jean Jacques Rousseau; passando pela filosofia do XIX com as contribuições de Immanuel Kant e Georg Wilhelm Friedrich Hegel; até chegar a era moderna da transição secular

do XIX para o XX, que tem nas personas de Friedrich Nietzsche, de Georg Simmel, de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno análises filósoficas sobre a moda como sistema de criação da já existência da alta costura.

Mas é, também, na literatura que o ato do pensar sobre a moda encontra possibilidades que alinham a sensilidade poética do escritor com a constituição que mescla ficção e realidade acerca dos costumes, das práticas estabelecidas nas composições das indumentárias que culminarão com o conceito de moda. E dessa simbiose contemplamos as potências literárias de um Charles Baudelaire, de um Marcel Proust e de um Émile Zola, entre outros. Thomas Carlyle nos diz, em sua obra *Sartor Resartus*, publicada em 1836, tudo quanto existe, tudo que representa Espírito para Espírito, é propriamente uma Roupa, um Traje ou Vestimenta, vestida para uma estação, e a ser posta de lado. Assim, nesse importante assunto das Roupas, devidamente compreendido, inclui-se tudo que o homem pensou, sonhou, fez e foi: todo o Universo exterior e o que ele contém nada é senão Vestimenta; é a essência de toda Ciência, reside na Filosofia das Roupas

O espírito do tempo confere à moda aquilo de que ela mais se constituirá, a preemência em anunciar os gritos, os arroubos dos tempos. O que mais tardiamente será explicitado como a busca constante pelo novo. Pelo pensar de Voltaire, produzindo o conceito de "frivolidade", o qual também será pensado por outros filósofos como "efemeridade". O que, pelo viés ideológico de alguns autores da História, compreendou a evolução das indumentárias a partir da relação triádica da proteção (quando o homem matou animais para retirar sua pele para se proteger do frio), do pudor (com forte influência do clero na era cristã medieval) e do ornamento (proposto pelo uso além da função de meramente se vestir, mas sim exibir-se de forma bastante paramentada).

Com recorte histórico mais recente, a moda da segunda metade do século XX registra a modalidade moderna do vestir-se. Com contribuições pensadas a partir de um autor do universo da teoria literária e semiologia, Roland Barthes, com uma série de artigos e seu livro *Système de la mode*, publicado em 1967; assim como de uma filosofia

contemporânea, que tem como expoentes Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky, que também elegeram a moda e direcionaram seus pensamentos para compreender o sistema complexo de criação-produção-consumo que registra as concepções estéticas tanto da alta costura, desde 1860, como também do *prêt-à-porter*, com seu surgimento na década de 1960. E, recentemente, já no século XXI, temos outra contribuição com a publicação do livro *Mote: et Filosofisk Essay* (Moda: uma Filosofia), uma obra do filósofo comentador Lars Svendsen.

Qualquer campo requer a constituição de sua própria história. A abordagem historiográfica constitui o que entendemos como princípio elementar, o que fornecerá pistas para a instauração do processo de memória. Dito isso, a moda tem seu marco inicial no período do Renascimento. Mas, nesse estudo, ela terá o foco direcionado para uma tentativa de história filosófica da moda a partir do levantamento dos principais autores e obras da Filosofia.

Mas como continuidade da reflexão é preciso explicitar algumas distinções terminológicas. Ao estudarmos o passado da moda nos deparamos com duas vertentes essenciais. Uma primeira que é a "História da Indumentária" e uma outra que é a "História da Moda". Para a primeira, compreendemos todos os estudos e pensamentos produzidos em torno da compreensão da importância das indumentárias nas (e para as) civilizações, desde a Antiguidade; constituindo-se como documento histórico, mas também demarcada por alguns furos, como, por exemplo, não preservar as memórias de classes sociais excluídas da elite da nobreza.

Já a compreensão do conceito de "História da Moda" entende a moda como um conjunto complexo e múltiplo, que converge como um sistema que exerce fatores de ordens filosóficas, estéticas, psicológicas, sociológicas, artísticas, econômicas e, mais modernamente, tecnológicas. O que vai aproximar ou distanciar uma da outra é o recorte temporal histórico e a aplicação do aporte teórico em relação ao objeto de estudo, isto é, se o estudo será única e exclusivamente voltado à questões técnicas de indumentárias (como resgates históricos e tentativas de compreender o passado via

roupas, além da conservação destas), ou se proporá um olhar transdisciplinar para observar o "fenômeno moda" em suas variadas configurações e seus efeitos perante os indivíduos.

A primeira pergunta que se costuma fazer quando se pretende tratar de um *corpus* é atribuir a ele, seguindo os rigores metodológicos, o traço de pertinência enquanto tema científico para ser pensado e pesquisado nas arenas intelectuais, o que lhe conferirá o *status* de um tema teoricamente viável. O que pretendemos aqui é que, independente de tratarmos o *corpus* moda como uma ciência, o que epistemologicamente ainda não está contemplado, ao menos por enquanto, percebemos que, assim como a Filosofia, podemos promover a arte de pensar sobre a moda. De maneira que podemos questionar a relação da moda com ciências, além de estruturarmos um pensamento fundamental acerca de uma teorização da moda desde sua linha de evolução histórica até a vida contemporânea.

Para isso, pensar a moda numa possibilidade a partir das ciências humanas é, *a priori*, de extrema valia, uma vez que já produziu um número expressivo de estudos sobre o "fenômeno moda", o que nos propicia um pensamento condutor para uma possível "teoria da moda". Mas é importante lembrarmos também que ciências de outras áreas do pensamento podem contribuir com a "teoria da moda", como é o caso da Química, por exemplo. Quando confrontamos o ato do pensar com o ato do criar moda, nos defrontamos com os desafios de teorizar um campo que lida, simultaneamente, com a produção estética mas também com a produção de mercadorias.

Se rememorarmos a metáfora grega do calcanhar de Aquiles, podemos estabelecer uma analogia com a relação existente entre a moda e a crítica produzida sobre aquela. O que, de certa forma, nos faz compreender o peso incomensurável da palavra crítica no contexto produtivo dos bens da moda. Importante lembrarmos ainda do referencial de quem produz tal crítica, quer dizer, se estamos tratando da "crítica da moda" ou da "crítica na moda". À primeira, competem todas as produções críticas

produzidas sobre as criações da moda; já à segunda, competem as posturas de auto-reflexão, ou seja, de auto-crítica entre os criadores da moda. De forma que, podemos pensar sobre a existência ou inexistência da crítica no campo da moda; geralmente pelo fato de seus atores, em especial, os criadores, não aceitarem e não admitirem as críticas produzidas. Outra questão importante quando tratamos da importância da crítica são os fatores de elevação e de queda quer seja de uma coleção específica, quer seja de uma carreira de um criador da moda. O que nos faz constatar que, em sua grande maioria, a moda padece de uma falência (ou ausência) das tentativas de críticas.

Uma primeira reflexão sobre o pensamento acerca da cultura da moda nos direciona para o exercício do pensar a "cultura da moda" e a "moda cultural", ou seja, o que produz a noção de traços culturais no processo criativo de um criador da moda e o que a transforma como algo cultural. Para tal tarefa é imprescindível entendermos o processo do fazer – compreendido aqui como o processo do criar – para que possamos estabelecer conexões que nos expliquem como uma criação da moda adquire uma destinação artística. Uma pista e um resultado desse processo é quando a moda produz, via os temas que são traduzidos em suas criações, a noção de patrimônio cultural, quer seja material ou imaterial, a partir da imanência criativa presente nas construções e interpretações culturais em coleções sazonais, via de regra. Mas também podemos nos questionar a respeito de um discurso (a)cultural desenvolvido na moda, o qual não se predispõe a pesquisar, traduzir e transpor determinados traços culturais no desenvolvimento de suas coleções.

Refletirmos sobre o processo criativo da moda é como estabelecermos um esforço epistemológico sobre os atores produtores da moda, os bens produzidos e suas destinações. E dessa relação, temos como uma provável tentativa a possibilidade de entendermos como funciona o processo de criação a partir da imaginação criativa do criador da moda. Algo que contemple o inconsciente dele e as maneiras variadas de traduções de conceitos em criações, ou seja, como esse criador produzirá a noção de ato conceitual, ato autoral, ato criativo para o que ele propõe como moda. Para tanto, é preciso resgatarmos o princípio das artes, que confere autonomia na liberdade artística

do criar aliada à sensibilidade interpretativa do criador. O que, em linhas gerais, nos dará pistas para compreendermos e distinguirmos uma criação autônoma e autoral da moda de um criação com mera destinação mercadológica. Portanto, podendo lhe conferir o valor simbólico de um emblema, uma assinatura única em uma criação da moda.

capítulo I

# do passado ao presente: a teoria da moda

**Fig. 2:** "O espírito do tempo" é captado em fotografia de editorial de moda com a modelo Linda Byrne usando criação do chapeleiro Philip Treacy para a revista *Visionaire*, n. 25, de 1998 (Foto: Marcus Tomlinson).

# A MODA E SEU PASSADO

O pensar moda nasce na Filosofia e na Literatura. Anterior de nos determos a uma compreensão que atrelará sua compreensão ao presente e visionando o futuro, é preciso reconhecer no passado a relevância no qual a moda, decerto, constitui-se com expressivas (de)marcações, reflexões, com o passado, inclusive, ressignificando-o. Ao assumir o passado em sua essência constitutiva, a moda supõe eludir a tessitura, a trama e a espessura do tempo em suas variadas facetas quando dela se pensa, fala-se e critica, assim como se constitui culturalmente. Como que esquadrinhando o tempo, a moda elege sua demarcação pelo traço característico de pertencimento à noção de cada era vivenciada, uma vez que ultrapassa a primeira noção que a interpretava como vestuário. Mas é no passado que percebemos as primeiras reflexões filosóficas e literárias sobre a moda. A evolução do pensamento, e aqui deslocamos essencialmente para o pensamento filosófico, sobre moda nos lembra que esta, por transitar entre a verve artística com proposições estéticas mas também a destinação mercadológica de consumo simbólico e econômico, carrega duas potências de valores em sua essência,

que tece uma tênue linha divisória entre o dialogar com a arte e o dialogar com o mercado.

Quando confrontamos a liberdade de constituição da existência da moda com a compreensão via História[3] da sua história, podemos constituir reflexões acerca daquilo que se contempla como história da moda assim como uma moda histórica. Diante desse desafio, o entendimento da moda perpassa a clássica classificação histórica de linha do tempo, por exemplo, para observar esse fenômeno como atemporal, que às vezes (de)marca um tempo, com suas proposições, às vezes anula o ideário de moda ou simplesmente deixa de existir. Embora precisamos reconhecer, conforme pensa Lilian Santiago (2016, p. 2)[4], "o caráter descontínuo da moda, traduzindo-o para uma discussão em torno ao tempo" e os enviesamentos que deste são suscitados por esse caráter de descontinuidade "e não propriamente sobre a história da moda", a qual já tem uma literatura expressiva nas obras de Carl Köhler, James Laver, Daniel Roche, François Boucher, Didier Grumbach, Christopher Breward e Daniela Calanca.

Pesquisar, pensar, ver, falar sobre e criar moda, assim como outros assuntos, demanda um mergulho nas suas origens, o que propicia constituir memória, isto é, tecer um passado que serve como elemento para estruturação da sua história. Mas do que apenas resgatar, as compreensões acerca dos fatos históricos e suas devidas contextualizações requer reflexões que permeiam as possibilidades de entendimento do que ocorreu e como tal influenciou as sociedades. Quando lidamos com a moda é preciso lembrar que estamos abordando questões, sobretudo, de ordens estéticas,

---

[3] Por ter uma constituição de pensamento devotado ao estudo filosófico da moda, essa pesquisa não pretende aprofundar postulados teóricos específicos da área da História, mas sim de uma compreensão da interrelação entre a moda e a História decorrente das heranças, ao longo dos séculos, advindas de pensadores da Filosofia e suas reflexões acerca do fenômeno moda, compondo uma noção de encontro da moda com a História da Filosofia.

[4] A professora Lilian Santiago escreveu um texto para sua arguição na banca de qualificação da tese de doutorado "As Roupas e o Tempo: uma Filosofia da Moda", realizada em 24 de outubro de 2016, na FFLCH-USP, texto este inédito e gentilmente cedido pela autora. Santiago, Lilian. *Texto para Arguição na Banca de Qualificação da Tese 'As Roupas e o Tempo: uma Filosofia da Moda'*, de Tarcisio D'Almeida, no Programa de Pós-graduação em Filosofia da FFLCH-USP, em 24 de outubro de 2016. p. 2. (Inédito).

sociais, culturais e econômicas de como os indivíduos as interpretavam, via indumentárias, seus anseios de moda. Ou, como nos conta Lucia Santaella (2004, p. 122), "'o tempo não linear da moda', nas suas alusões ao passado" nos ajuda a compreender "(...) o eterno retorno da diferença do mesmo".

Pois bem, se a liberdade do ato de pensar é dotada aos homens, os quais dessa se utilizam para se expressar, comunicar, podemos, de certa forma, constatar que a moda também pode ser constituída como um ideário de um pensamento. Ao estruturar o pensamento filosófico sobre a moda nos defrontamos com as férteis, contundentes e expressivas contribuições advindas de escritores da literatura da envergadura de Jean de la Bruyère, Honoré de Balzac[5], Jules Amédée Barbey d'Aurevilly[6], Pierre Jules Théophile Gautier[7], Charles Baudelaire[8], Stéphane Mallarmé[9] e Oscar Wilde[10]; além de autores representantes de outras áreas do pensamento humanista, como Herbert Spencer[11], Gabriel de Tarde[12], Thorstein Veblen[13], Alfred Louis Kroeber[14] e Paul Henry Nystrom[15], pensadores representativos das Ciências Sociais e das Ciências Econômicas, para exemplificar alguns – e suas fundantes reflexões acerca do fenômeno moda na sua evolução.

---

[5] Balzac, Honoré de. "Des mots à la mode", *La Mode*, 22 de maio de 1830. "De la mode en littérature", *La Mode*, 29 de maio de 1831. "De ce qui n'est pas à la mode", *La Mode*, 29 de dezembro de 1831. *Traité de la vie elegante* (livro originalmente encartado em *La Mode*, edições de 2, 9, 16 e 23 de outubro e 6 de novembro de 1831).

[6] Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée. *Du dandysme et de George Brummel*. Paris: Lemerre, 1845.

[7] Gautier, Pierre Jules Théophile. *De la mode*. Paris, 1858.

[8] Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Paris, 1863.

[9] Mallarmé, Stéphane. "La dernière mode". In: *Oeuvres completes*, Paris, 1945. (Compilação de ensaios assinados com os pseudônimos Marguerite de Ponty, Miss Satin, Zizy ou d'Olympe, os quais foram publicados entre setembro e dezembro de 1874).

[10] Wilde, Oscar; Mallarmé, Stéphane. *Noblese de la robe*. Paris: Belles Lettres, 1997 [1919].

[11] Spencer, Herbert. "On manners and fashion", *Westminster Review*, abril de 1854. "Badges and Costumes" & "Fashion". In: *The Principles of Sociology Vol. II*. New York: D. Appleton and Company, 1883. pp. 174-192 & pp. 205-210. Apesar de ser filósofo, Spencer adquiriu maior repercussão de suas ideias e teorias nas Ciências Sociais.

[12] Tarde, Gabriel de. *Le lois de l'imitation*. Paris: Félix Alcan, 1890.

[13] Veblen, Thorstein. *The theory of the leisure class*. 1899. Assim como Herbert Spencer, Veblen também era filósofo, mas este conquistou seu êxito intelectual nas Ciências Econômicas.

[14] Kroeber, Alfred Louis. "On the principle of order in civilization as exemplified by changes of fashion", *American Anthropologist*, vol. 21, n. 3, julho-setembro de 1919. Kroeber, Alfred Louis; Richardson, J. "Three centuries of women's dress fashion: a quantitative analysis", *Anthropological Records*, vol. 2, 1940. pp. 111-153.

[15] Nystrom, Paul Henry. *Economics of fashion*. New York: Ronald Press, 1928. Importante atentar ao fato de que a publicação de tal obra antecede em um ano a histórica queda da bolsa de valores de Nova York.

A bem da verdade é com o escritor Jean de la Bruyère que temos a primeira imersão literária sobre a moda. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (Os personagens ou costumes do século), publicado em 1688, é seu único livro e se caracteriza como uma crônica do espírito essencial do século XVII. Nele há o ensaio "*De la mode*" (Da moda), que serve de mote para compreendermos, historicamente, o surgimento da noção de luxo, primeiramente devotado ao universo de joias, mas que depois foi tomada pela moda, propagada pela corte do Rei Sol, como ficou conhecido Luís XIV. "Uma loucura que mostra bem nossa fraqueza é a sujeição à moda, quando ela se estende ao gosto, à vida, à saúde e à consciência", preconizou La Bruyère (1937, p. 100). Sua estilística muito provavelmente influenciou escritores que o sucederam, tais como Marivaux, Honoré de Balzac, Marcel Proust e André Gide.

John Vignaux Smyth (2002, p. 155, tradução nossa)[16] confirma essa reflexão ao postular que "o tema da moda e do encobrimento do vestuário é, por várias vezes, uma extensão natural de nossas preocupações literárias e filosóficas anteriores". Dito isso, precisamos compreender, inicialmente, a constituição das presenças das abordagens sobre a moda nos autores em obras constituintes da História da Filosofia. Por "presenças", entendemos, nesses casos, todas e quaisquer manifestações textuais produzidas por filósofos ao longo dos séculos. Conceitualizada essa questão, de forma abreviada, reconhecemos, se partimos para um segundo movimento, o que nos permitirá esquadrinhar na História da Filosofia quais autores produziram textos nos quais a arte do pensar se direcionou para o *corpus* moda, perceberemos que, em sua maioria esses textos têm uma natureza fundante devotada ao ensaio, ou até mesmo à estrutura de poema ou ainda aforismo.

De maneira que, muito provavelmente, o texto fundante sobre moda na História da Filosofia – e por que não dizer na filosofia em si – tem seu primórdio datado da antiguidade grega, passando pela Idade Média, pelo século XVIII; portanto,

[16] "The subject of fashion and dress-concealment is, for several reasons, a natural extension o four earlier literary and philosophical preoccupations" (Smyth, 2002, p. 155, tradução nossa).

contemplando uma realidade histórica alinhada à Filosofia Moderna, iniciada no XVII e que durou até meados do XVIII. Mas é preciso lembrarmos ainda que, ao contexto da História da Filosofia do século XVIII, existiu também a Filosofia da Ilustração ou Iluminismo. Para a primeira, estruturada no princípio do ceticismo em dualidade com o ideal filosófico do conhecimento racional, apreendemos seus três fundamentos importantes (o "surgimento do sujeito do conhecimento", o objeto do conhecimento representado intelectualmente, e a concepção da realidade como racional); já para a segunda, o reforço na crença nos poderes da razão a fundamenta, o que lhe atribui ser denominada como a Filosofia das "Luzes" (princípio norteador do Iluminismo).

Em sua *Suma teológica*, Tomás de Aquino pensou a relação da indumentária dos cléricos em seu ofício religioso e sua simbologia na Europa medieval. Discorrendo na Questão 187, o pensador propõe "se é lícito aos religiosos trajar mais pobremente que os outros homens". O que de alguma maneira se constitui como uma valoração não somente de higiene pessoal, mas também do caráter de aparência que o vestuário apraz ao homem e à mulher "pois, segundo o Apóstolo, devemos nos guardar de toda aparência do mal. Ora, a pobreza do traje[17] é uma espécie de mal". E assim sendo, a pobreza do hábito[18] é às vezes sinal de penitência. Por isso, os que vivem penitentes costumam trazer roupas pobres; e ao inverso, trazem vestimentas mais cuidadas no tempo da festa e da alegria.

Pensador quinhentista, Michel de Montaigne, ao lançar seus *Ensaios*, publicados em 1580 (Livros I e II) e em 1588 (Livro III), dedica seu pensamento sobre as questões das dinâmicas do homem do seu tempo, no qual as indumentárias também têm espaço na reflexão do filósofo. No Livro I, Montaigne propõe pensar filosoficamente sobre a temática das indumentárias e suas relevâncias da experiência da condição humana da sociedade da época. "Do hábito de se vestir", "Das leis suntuárias" e "Dos costumes antigos" são os três textos que integram o conjunto vernacular da filosofia da moda

---

[17] Resguardado o tempo de produção desse texto, podemos compreender por "traje" o mesmo que "indumentária" ou "vestuário".
[18] Indumentária característica de homens e mulheres religiosos.

pensada pelo autor. A essa seleção, podemos ainda considerar, de certa forma, o texto "Da vaidade", parte integrante do Livro III.

Se pensarmos que as ideias filosóficas de Montaigne emergem no contexto em que as reflexões sobre as vestimentas, roupas, transitam entre a noção de "proteção" e de "pudor", essa última atrelada ao pensar medieval que exigirá ao ato de se vestir um traço simbólico, com influência da religião, de não somente cobrir o corpo simplesmente pelo ato de cobrir. Seu texto "Do hábito de se vestir" propõe pensarmos, de certa forma, esse contexto.

> "É fácil de se compreender que é o costume que nos faz parecer natural o que não o é, pois, entre os povos que não usam roupa, alguns habitam em climas semelhantes ao nosso e outros bem mais rudes. Nós mesmos trazemos sempre descobertas as partes mais sensíveis de nosso corpo: olhos, boca, nariz e orelhas, enquanto nossos camponeses – tal qual nossos antepassados – ainda andam de peito e ventre descobertos. Se tivéssemos nascido com saias e calças, sem dúvida teria a natureza dotado de pele mais espessa as partes de nosso corpo expostas às intempéries das estações, como os dedos e a planta do pé" (Montaigne, 2016, p. 256-257).

Os homens e mulheres do final da Idade Média e início do Renascimento vivenciaram as dinâmicas e tentativas de inclusão político-social via indumentárias. A burguesia tentava copiar as maneiras de vestir-se da nobreza, que impôs regras, mais precisamente chamadas de "leis suntuárias". Lucia Santaella (2004, p. 115-116) nos lembra que "a moda foi nascendo sub-repticiamente quando a Idade Média tardia cedeu espaço para a entrada do Ocidente na era moderna que trouxe consigo a ciência e filosofia modernas e a codificação das artes em sistemas autônomos". Lembrando a passagem da Idade Média ao Renascimento, ao pensar sobre essa temática, Montaigne (2016, p. 295) diz que "a maneira pela qual nossas leis procuram regular as nossas despesas extravagantes e ostensivas com a mesa e o vestuário parece contrária ao fim

visado”. O que, de certa maneira, apresenta-se no projeto filosófico sobre a moda proposto por Benjamin (2006, p. 109), ao pensar que isso “permite reconhecer qual o significado da moda como disfarce de determinados desejos da classe dominante”.

**Fig. 3:** À esquerda, a ilustração “*Le courtisan suivant le dernier édit*” (século XVII) e, à direita, a ilustração “*La dame réformée*”, ambas de Abraham Bosse, retratam as dinâmicas de membros da côrte francesa de acordo com o Edito de 1633 da Lei Suntuária (Musée du Louvre, Coleção Rothschild, Fotos: Adrien Didierjean/ Reprodução)

As novas maneiras de se pensar as questões humanas a partir do avanço das ciências, das artes e da moral, principais contribuições advindas do Iluminismo, fundaram e constituíram as ideias de filósofos dessa época. São, especialmente resultantes desse período da Filosofia da Ilustração, três dos primeiros filósofos autores com produções de textos versando sobre a moda, François Marie Arouet, mais conhecido como Voltaire, Jean Jacques Rousseau e Immanuel Kant.

Foi sob a pena do pensamento iluminista de Voltaire que ao escrever, em formato de poema, *Le mondain*[19] (O mundano), no ano de 1736, direcionou sua

[19] Voltaire. *Le mondain*. In: *Œuvres complètes de Voltaire*; éd. Louis Moland. Paris: Garnier, 1877 [1736].

percepção filósofica no esforço de compreensão diante das composições de comportamentos constituídos a partir das relações dos indivíduos com suas indumentárias no cenário da vida e da civilização urbanas no contexto parisiense. O que decerto podemos identificá-lo como um primeiro momento em que se define, por meio do pensamento poético, o luxo como quintessência de uma sociedade que bate as portas da modernidade. Ou conforme nos lembra Purdy (2004, p. 32, tradução nossa), o poema "pode facilmente, contudo, ser apreciado como uma refutação à denúncia tardia da civilização urbana". *Le mondain* destaca os prazeres culturais e privilégios da elite da França oitocentista, dos quais Voltaire vivenciou ativamente. "O poema de Voltaire insiste na importância do prazer, falando na primeira pessoa"[20].

No pensar de Lilian Santiago (2016, p. 11), *Le mondain* se trata dos primeiros avisos de uma modernidade nascente, que residiria no conceito de novidade, um alegato dos tempos modernos e uma defesa dos efeitos do luxo. Apresenta reviravoltas nas posições de Voltaire quanto ao tom da defesa do luxo, sendo sua viagem à Inglaterra importantíssima na mudança de suas concepções, conforme à crítica. A profissão de fé de *Le mondain* é clara: 'Amo o luxo e até mesmo a volúpia / Todos os prazeres, as artes de toda espécie / A propriedade, o gosto e os ornamentos / [...] Tudo serve ao luxo, aos prazeres desse mundo'.

Mas antes de adentrarmos ao conceito de luxo nas côrtes, evocado por Voltaire, é preciso destacarmos, por exemplo, a importância do conceito de figura como um primeiro momento de argumentação em torno da organização social da aparência na filosofia de Voltaire. Conforme pondera Santiago (2016, p. 6), "por outras palavras, o que nos interessa aqui com o conceito de figura é o alcance de interpretações que acabam configurando e dando forma a uma imagem, neste caso, à imagem do que se tem da moda, sendo que a figura é o mais importante para a moda, fortalecendo-se na alta costura até o *prêt-à-porter*".

---

[20] "(...) Can nevertheless easily be appreciated as a rebuttal to the latter denunciation of urban civilization". "Voltaire's poem insists on the importance of pleasure by speaking in the first person" (Purdy, 2004, p. 32).

Ainda no século XVIII, Voltaire voltou a contribuir com mais dois outros textos sobre moda. Ao publicar *De la frivolité*[21], em 1760, observou e escreveu a respeito das nuances e estados de espíritos resultantes da noção de friviolidade. A ele é atribuído o primeiro registro do vocábulo "frivolidade", que povoará inúmeros outros textos de autores modernos e contemporâneos, como constituidor de um texto filosófico. Relevante seria pensar, propõe Santiago (2016, p. 13), "anterior à noção da frivolidade na moda a ideia da nudez, porque, afinal de contas, qual é o aspecto mais rebaixado, porém, essencial do universo da moda?"

É a nudez que permeia os territórios de exploração das práticas entre o ideário vestimentar e o ideário simbólico que essa vestimenta imprime na individualidade de cada um ao se relacionar com o que se pretende dizer do corpo que veste e do caráter identitário e religioso, em uma primeira realização, de quem veste, propiciando uma tensão entre o velado e vestido com o desvelado e devestido. Pensando sobre as fronteiras entre roupa, moda e corpo e do que podem suscitar no âmbito de uso e destinação, Lucia Santaella nos diz que a encenação do corpo que potencializa a moda.

> "Não obstante tome conta de tudo, da economia à arte e aos afetos, é com os signos do corpo que a moda joga com mais destreza. A moda se aprofunda quando se torna encenação do próprio corpo, quando este se transforma em meio da moda. Vem daí a estreita afinidade entre a roupa e a moda, pois o jogo da roupa se desfaz diante do jogo do corpo, permitindo o desfrute da finalidade sem fim da moda" (Santaella, 2004, p. 118).

[21] Voltaire. "De la frivolité". In: *Œuvres complètes de Voltaire*; éd. Louis Moland. Paris: Garnier, 1877-1885 [1760]. pp. 208-210. (Tome 19).

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

**Fig. 4:** A imagem icônica registrada por Helmut Newton na Rue Aubriot, em Paris, no ano de 1975, que foi publicada pela *Vogue Paris*, é do famoso *smoking* da coleção "*Pop-Art*" (outono-inverno 1966) de Yves Saint Laurent, na qual o corpo vestido e o corpo nu dialogam e questionam os limites e possibilidades identitárias de moda e de gênero (Cortesia: Helmut Newton).

**Fig. 5:** Misturando Oriente e Ocidente, a coleção "*Between*" (primavera-verão 1998) de Hussein Chalayan propõe o pensamento em torno dos limites de exposição e proibição do corpo e da nudez deste corpo na moda (Cortesia: Hussein Chalayan).

**Fig. 6:** O vestido vulva da coleção "*The Hunger*" (primavera-verão 1996) de Alexander McQueen transita entre o que se esconde e o que veste no diálogo do nu que se expõe como roupa, como moda (Cortesia: Chis Moore).

Cinco anos depois, Voltaire voltou a imprimir sua percepção filosófica sobre a moda e costumes da época. Escreveu *Les Anciens et les modernes, ou la toilette de Mme Pompadour*[22], com observações minuciosas do processo de toalete de uma cortesã que frequentou o Palácio de Versailles, em Paris, e foi amante do rei Luís XV. De fato, a influência da Madame Pompadour com seu salão exerceu impactos nas esferas intelectual, política e artística da Paris do século XVIII, além de proteger intelectuais como Voltaire e Montesquieu.

[22] Voltaire. "Les Anciens et les modernes, ou la toilette de Mme de Pompadour". In: *Œuvres complètes de Voltaire*; éd. Louis Moland. Paris: Garnier, 1877-1885 [1765]. pp. 451-457. (Tome 25).

**Fig. 7:** Retrato da Madame de Pompadour pintado por Maurice Quentin de la Tour (Museu do Louvre, Paris).

O ato de pensar sobre os temas pertinentes ao luxo e às leis suntuárias ocuparam espaços nas ideias dos pensadores. Assim como Montaigne e Voltaire, Montesquieau trouxe à luz dos seus pensamentos filosóficos os temas das leis suntuárias e do luxo. Seu *De l'esprit des loix* (Do espírito das leis), publicado em 1748, "procura analisar extensa e profundamente a estrutura e a conexão interna dos fatos humanos e formular um rigoroso esquema de interpretação do mundo histórico, social e político"[23]. Do capítulo I ao XVII do Livro Sétimo, intitulado "Consequências dos Diferentes Princípios dos Três Governos em Relação às Leis Suntuárias, ao Luxo e à Condição das Mulheres", que integra a Primeira Parte de *Do espírito das leis*, Montesquieu compõe uma tessitura filosófica para pensar como se constituem e se desempenharam nas sociedades as questões pertinentes às leis suntuárias (nos âmbitos democráticos, aristocráticos, monárquicos); ao luxo (nas realidades do mundo ocidental e também oriental, em

---

[23] Montesquieu. *Do espírito das leis*, introd. e notas Gonzague True; trad. Fernando Henrique Cardoso & Leôncio Martins Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. XVI. (Coleção Os Pensadores).

especial, da China); e à condição da mulher (quer seja nos diferentes governos, de sua tutela no mundo romano).

Outro nome da Filosofia da Ilustração, contemporâneo de Voltaire, devotado a pensar a moda foi o filósofo Jean Jacques Rousseau. Seu ensaio *Discours sur les sciences et les arts*, publicado em 1750, é outro exemplo que inaugura o pensar filosófico da moda. Purdy (2004, p. 37, tradução nossa) nos diz que "apesar de pensar que as altamente elaboradas roupas e cerimônias da corte francesa em Versailles há muito desaparecera, o *Discours sur les sciences et les arts* de Rousseau continua a censurar as modas que se tornam muito impraticáveis"[24]. Ora, esse caráter de pompa e excessos que as indumentárias femininas produziram na época haviam pertencido, em períodos anteriores, à indumentária masculina. Sob os prismas dos estilos das artes, o cenário histórico do Barroco e do Rococó contextualizam o momento de produção filosófica de Rousseau, o qual influenciou diretamente de forma intelectual a rainha Maria Antonieta, que adotou as ideias do filósofo ao seu cotidiano, abdicando dos excessos da pompa das indumentárias rococós que tanto amara e adotando e celebrando um estilo rural de morar e se vestir, transferindo-se da Corte de Versailles para um pequeno castelo. Considerada "a Rainha da Moda"[25], a sua idealização de composições de indumentárias e acessórios como chapéus, perucas e sapatos criaram delírios contumazes por parte dos súditos da Corte de Versailles no século XVIII. Em tom de crítica, Purdy (2004, p. 37, tradução nossa) nos lembra que "a queixa comum de que a alta costura nunca pode ser usada por mulheres de verdade ecoa o argumento de Rousseau contra os estilos do rococó da corte francesa"[26].

---

[24] "Even thought the highly elaborate costumes and ceremonies of the French court at Versailles have long disappeared, Rousseau's Discourse on the Arts and Sciences continues to censure fashions that become too impractical" (Purdy, 2004, p. 37, tradução nossa).

[25] Dentre as inúmeras biografias sobre Maria Antonieta, gostaríamos de destacar três: Zweig, Stefan. *Marie Antoniette:* the portrait of an average woman; trad. Eden & Cedar Paul. New York: Viking Press, 1933. Weber, Caroline. *Rainha da Moda:* como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Fraser, Antonia. *Maria Antonieta:* biografia; trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2012. Esta última, inclusive, inspirou o filme biográfico homônimo que foi dirigido por Sofia Coppola e lançado em 2006.

[26] "The common complaint that haute couture can never be worn by real women echoes Rousseau's argument against the rococo styles of the French court" (Purdy, 2004, p. 37, tradução nossa).

Olgária Matos (1995, p. 31) nos lembra que "Benjamin distingue o tempo controlado por relógios do tempo pontuado pelo calendário". Esse pensamento pontua o que para moda norteará a compreensão dos seus atos de criação em relação ao tempo histórico e do tempo vivenciado e suas nuances nas práticas dos criadores da moda. Na sua tese XIV de "*Sobre o Conceito de História*", Benjamin filosofa

> "A História é o objeto de uma construção cujo lugar é o tempo homegêneo e vazio, mas preenchido pelo *Jetztzeit* (agora). Assim, para Robespierre, a antiga Roma era um passado carregado de agora (*Jetztzeit*), que fazia saltar violentamente do contínuo da história. A Revolução Francesa se estendia como uma Roma recomeçada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita uma vestimenta de outrora. É percorrendo o bosque do outrora que a moda fareja a fragrância do atual. Ela é o salto do tigre no passado" (*apud* Matos, 1995, p. 35).

De forma precursora ao ideal criativo norteador de moda, a costureira Rose Bertin, responsável pelas criações vestidas por Maria Antonieta, preconizou o que mais tardiamente compreenderíamos como sistema da moda, ou seja, com a invenção da ideia da alta costura pelo costureiro Charles Frederick Worth, na Paris da década de 1860, que chamou para si a denominação de "pai da alta costura". Mais recentemente, já no século XXI, o estilista John Galliano, o qual para Santiago (2016, p. 20) "é o Rei Midas da impraticabilidade da moda em um vocabulário contemporâneo", caracteriza-se por revisitar o passado em suas pesquisas e processo criativo, fundiu passado e presente ao render homenagem à Rainha da Moda na coleção de alta costura outono/inverno 2004/2005 para a Maison Christian Dior. Nessa coleção, Galliano reflete sobre riqueza e pobreza no âmbito da corte de Versailles e como Maria Antonieta era uma personagem aquém da realidade do povo parisiense, que logo depois pôs em prática o ideário da Revolução Francesa do final do século XVIII.

Esse contexto histórico de influências entre um filósofo, Rousseau, e uma rainha, Maria Antonieta, decerto, sinaliza-nos para a compreensão da característica de que as

primeiras noções estéticas da moda adviam das civilizações europeias, em especial, a francesa e a inglesa, as quais exportavam suas noções de moda para outras civilizações. Decerto lembra-nos mais uma característica da Filosofia da Ilustração, a saber, o pleno desenvolvimento da razão a partir do princípio de progresso das civilizações, das mais atrasadas (primitivas ou selvagens) às mais perfeitas dentro do critério civilizatório (Europa central, sobretudo). Portanto, estamos pensando em sociedades ocidentais e o que elas produziram, em termos de repertórios intelectuais, sob a égide de sociedades civilizadas, educadas. Exatamente nesse ponto reside outra sinergia entre as ideias dos filósofos da Filosofia da Ilustração e que, de alguma maneira, a moda vai replicar ideologicamente durante sua existência até nossa atualidade, só que em uma lógica invertida. Com a moda, a relação entre as civilizações mais atrasadas e as menos atrasadas se deu de forma distinta. As "noções de moda" partiram inicialmente das civilizações avançadas para, política e ideologicamente, invadir esteticamente outros países menos avançados. O que explicitamente desnuda e contraria a ideia de progresso proposta pela Filosofia da Ilustração, que partiria do crescimento das sociedades menos favorecidas até as mais favorecidas.

Simultaneamente às ideias sobre a emergência dos pensamentos filosóficos acerca da moda de Voltaire e Rousseau, uma outra maneira de pensar a moda se delineava. É de extrema relevância e pertinência lembrarmos do primeiro traço fundante e fundamental que produziu o pioneiro texto enciclopedístico em forma de verbete sobre a moda. Esta, portanto, não escapou a uma espécie de "desejo por verbetes", preconizado pela publicação dirigida pelo filósofo Denis Diderot e o matemático Jean le Rond D'Alembert, os idealizadores do ambicioso projeto da *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, publicada em 35 volumes e que foi estruturada sob a égide do pensamento iluminista do século XVIII. Com duas entradas, os verbetes *modes* e *mode*[27] postulam possibilidades conceituais de compreensão da moda, pensadas sobretudo em relação ao vestuário. O

---

[27] Diderot, Denis; D'Alembert, Jean le Rond. (Dir.). "Modes" & "Mode". In: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris, 1765. pp. 590-598 & pp. 598-599. (Tome Dixieme).

projeto enciclopédico de Diderot e D'Alembert propôs pensar a moda em sua complexidade como fenômeno que realiza uma justaposição entre ideia, constructo vestimentar justaposto ao corpo e suas consequentes implicações, valores morais, estéticos, funcionais.

Mais tardiamente, precisamente na segunda metade do século XX, outros esforços foram empreendidos com as produções de textos com valiosas leituras e percepções acerda da moda, publicados em enciclopédias, duas delas da área das Ciências Sociais[28]. Assim como na publicação de uma enciclopédia totalmente destinada ao universo da moda, a *Encyclopédie Illustrée du Costume et de la Mode*[29], de co-autoria de Ludmila Kybalová, Olga Herbenová e Milena Lamarová, é uma obra originariamente publicada na língua tcheca e traduzida para a francesa. Diferentemente das enciclopédias das Ciências Sociais, essa última, devotada a tudo que concerne ao universo da moda, trata mais especificamente em seus verbetes da moda e sua existência em períodos históricos, com análises também dela e suas interrelações com movimentos históricos, políticos e de estilos artísticos-estéticos. Constitui-se, portanto, em uma herança da modalidade do pensamento enciclopedista.

Encerrando o século XVIII, outro expoente crucial dessa filosofia para os estudos filosóficos da moda é Immanuel Kant. Membro do pensamento filosófico batizado como "idealismo alemão", Kant produziu uma trilogia que versa sobre o terreno da crítica. À sua tríade *Crítica da razão pura* (de 1781), *Crítica da razão prática* (de 1788), e *Crítica da faculdade de julgar* (de 1790), acrescenta-se ainda *Fundamentos da metafísica e dos costumes* (de 1785), obras, entre outras, que ilustram os pensamentos filosóficos de transição secular do XVIII para o XIX; este último, fundando, a partir de sua segunda metade, a Filosofia Contemporânea.

---

[28] Pensamos, sobretudo, nos verbetes escritos por: Sapir, Edward. "Fashion". *Encyplopaedia of the Social Sciences*, New York, vol. VI, 1957. pp. 139-144. Assim como no de Blumer, Herbert. "Fashion". *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York, v. V, 1968. pp. 341-345. Buisson, D.; Larroumet et al. "Le costume, la mode". *Encyclopédie populaire illustrée du XIX^eme^ siècle*. Paris: Société française d'éditions d'art, 1899.

[29] Kybalová, Ludmila; Herbenová, Olga; Lamarová, Milena. *Encyclopédie Illustrée du Costume et de la Mode*, trad. Gilberte Rodrigue Paris: Gründ, 1970.

"Immanuel Kant nos forneceu uma descrição da moda que se concentra em mudanças gerais nos estilos de vida humanos", postula Svendsen (2010, p. 12). Mas se pensarmos que a noção de "estilo", localizada na identidade individual de cada ser, portanto, de ordem psicológica, difere em sua essência da de "moda', esta responsável pela conjunção coletiva de ideários estéticos para as sociedades, teremos uma pista para perceber que a concepção kantiana da moda foi constituída a partir do principio da sinergia da moda com o viver. "Todas as modas são, por seu próprio conceito, modos mutáveis de viver", filosofou Kant[30].

Após a interrelação da moda com modos do viver, que retoma inclusive a definição epistemológica da moda como "*modus*", é com Kant que percebemos a primeira demarcação, ou interrelação, da moda à noção de "novo", que vai percorrer os imaginários e pensamentos de filósofos que o sucederam. Essa leitura kantiana funda, portanto, todo um projeto filosófico da moda centrado na própria essência da moda ser moderna e não mais associada à beleza, como ocorrera com outros filósofos antecessores. Para Kant, "a novidade torna a moda mais sedutora"[31].

> "É uma inclinação natural do homem comparar seu comportamento com o de alguém mais importante (a criança se compara com os adultos, o humilde com o aristocrata) para imitar seus modos. Uma lei de tal imitação, que praticamos para não parecer menos importantes que os outros, especialmente quando não pretendemos obter nenhum lucro com isso, é a chamada moda. Ela é portanto da ordem da vaidade, porque não em sua intenção nenhum valor interno; ao mesmo tempo, é também da ordem da insensatez, porque por força da moda temos ainda uma compulsão a nos submeter

---

[30] Kant, Immanuel. *Anthropology from a pragmatic point of view*. Carbondale e Edwardsville, II, 1978, §71, p. 148. (*Apud* Svendsen, 2010, p. 13).
[31] Kant, Immanuel. *Op. cit., ibid*. (*Apud* Svendsen, 2010, p. 27)

> servilmente ao mero exemplo que muitos na sociedade projetam sobre nós" (Kant, 1978, p. 148)[32].

Esse pensamento kantiano sobre "modus", "novidade", "ser", "aparência" fornecerá as credenciais para o fortalecimento, pelo pensamento filosófico contemporâneo da moda, da "busca constante pela novidade" na interpretação que a moda interpela ao homem como projeto de vida ao pensar os limites temporais que dizem que determinada moda produz a noção de "novo" assim como a adequação pelos indivíduos nas constituições de suas essências tensionadas entre o "ser" na existência da moda e a "aparência" também nessa existência da moda. Ainda na filosofia kantiana encontramos a proposição do debate em torno da questão da autonomia do gosto. Para Kant, o gosto tem característica pautada no princípio de uma entidade autônoma, livre, portanto, que tem na liberdade estética de se escolher isso ou aquilo a construção do gosto estético.

Mesmo sendo um homem, um filósofo, que nasceu no final do século XVIII, mas, sobretudo, o pensamento de Georg W. F. Hegel se fundamenta na emergência intelectual do século XIX, o que o constituiu como um dos últimos titãs do idealismo alemão da filosofia dessa época. Sob a égide da Estética, formulou seu *Curso de estética (Vols. I, II, III, IV)*, publicados no ano de 1820. É no Volume III do seu *Vorlensungen über die ästhetik* que há o ensaio "Bekleidung"[33]. Mas a reflexão hegeliana da moda mergulha na compreensão da vestimenta a partir de sua idealização, construção, na escultura grega clássica. Ele resgata a simplicidade da indumentária grega para pensá-la na escultura. Ao comparar a constituição das formas, também, com os delineamentos das vestimentas nas esculturas, Hegel pensa em uma formulação teórica que, de certa forma, influenciou historiadores e filósofos posteriores a ele pois explica as três funcionalidades da vestimenta e suas relações com o homem na sua evolução histórica (a proteção, o pudor e o ornamento, com destaque para as duas primeiras).

---

[32] *Apud* Svendsen (2010, p. 43).
[33] Hegel, Georg W. F. "Vestimenta". In: *Curso de estética, vol. III*; trad. Marco Aurélio Werle & Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002. pp. 139-147. (Coleção Clássicos; 24).

> “A roupa em geral, afora os fins artísticos, encontra o seu motivo por um lado na necessidade de se proteger das influências do tempo, na medida em que a natureza não retirou do homem esta preocupação, tal como nos animais que são cobertos com pelos, penas, cabelos, escamas etc., mas ao contrário a deixou a seu cargo. Por outro lado, é o sentimento do pudor que estimula o homem a se cobrir com vestidos. Pudor, tomado em sentido inteiramente geral, é o início de uma ira sobre algo que não deve ser” (Hegel, 2002, p. 140).

Seu olhar intelectual observou a presença da vestimenta e as relações de nu e vestido que ela suscitou em civilizações da antiguidade, como a grega e a egípcia, mas também em povos asiáticos. No pensar de Hegel (2002, p. 144), “as roupas dos antigos são apenas sustentadas pelo corpo, tanto quanto é necessário para não caírem, e estão determinadas por sua posição, ou então pendem livremente ao redor e fazem ainda este princípio em seu mover-se por meio dos movimentos do corpo”. A visão hegeliana da moda é, hegemonicamente, centrada na ideia de forma, que se constitui nas artes (escultura, arquitetura, por exemplo), mas que também ocorre nas formas da moda com as silhuetas das roupas. O que, decerto, é reforçado pelo pensamento de Gilda de Mello e Souza (1996), quando confere o mesmo grau tanto ao artista quanto ao criador de moda. Como nos lembra Lilian Santiago (2016, p. 22), ao “se tratar de uma visão da primeira Renascença já exposta na retórica latina de Vitrúvio com sua *venustas*, *firmitas* e *utilitas*, a base do pensamento que deu vida ao primeiro arquiteto da moda que foi o estilista Christian Dior, mas que também orientou a visão de moda da Coco Chanel. Do que fala Hegel é, portanto, do nascimento do alfaiate”.

“A vestimenta moderna, ao contrário, é ou inteiramente sustentada pelo corpo ou apenas funcional [*dienend*], de modo que ela expressa predominantemente a posição e, contudo, apenas desfigura as Formas dos membros;” postula Hegel (2002, p. 144), “ou onde ela, por exemplo, pudesse adquirir no arranjo das pregas uma forma autônoma, permanece ao cuidado apenas do alfaiate que faz esta Forma segundo a causalidade da

moda”. Com isso, percebemos que a filosofia hegeliana da moda teceu dura crítica à moda moderna em detrimento da noção clássica de vestuário.

Esses embates presentes nas ideias filosóficas sobre o vestuário e como a partir dele se constituiu a noção da moda, fornece-nos, de alguma maneira, formas de compreensão das relações de relevâncias constitutivas das roupas e suas destinações e revelações percebidas com seus diálogos com as silhuetas das esculturas, em um primeiro momento, mas também em relação aos corpos humanos. Esse ato pensante fornecerá, em seguida, o estatuto que fornecerá as credenciais para os costureiros da alta costura, constituindo, assim, os elementos essenciais que postularão suas criações de moda. Alinhada ao pensamento benjaminiano Vanessa Madrona Moreira Salles (2011, p. 291) é assertativa ao nos lembrar que, “dessa maneira, verificamos que a transmissão das formas do passado para o presente é operada na moda graças a sua capacidade extraordinária de citação. A moda arranca da história formas descontextualizadas, emancipadas de significados originais”.

# A MODA: DA AURA AO SISTEMA

Retomando o pensamento de Walter Benjamin, Olgária Matos (1995, p. 31) nos diz que "a tradição é, para Benjamin, a dimensão na qual se aloja a 'aura' do tempo." E a moda, inicialmente com a alta costura, desenha-se nessa aura para constituir seu processo de criação que percorre o imaginário criativo do criador e seu projeto idealizado, culminando no êxito de uma ideia de moda para estilos e comportamentos. Esse êxito de uma ideia de moda passa a se constituir, portanto, em uma tradição ao (de)marcar um tempo, uma era da moda.

Diante dessa premissa, em uma chave de leitura que compreenderá a tarefa de perceber o processo de criação na moda, inicialmente da alta costura a partir do final do século XIX, mas também do *prêt-à-porter* na segunda metade do XX, esquadrinha-se a partir de uma dinâmica que vai operacionalizar a tensão da temporalidade entre o passado (que confirma a tradição e resguarda a memória na/da moda), o presente (com a "tradução" do que se imagina como moda, mesmo que a matiz criativa tenha seu marco inspiracional no passado), e o futuro (sobretudo com a modernização no mundo

contemporâneo que propõe aliado ao fazer criativo da moda uma prática constitutiva embasada nas tecnologias têxteis). O que resultará em conceitos que confirmam – ou melhor dito, assinam – os "olhares de moda" que se constituirão como traços distintivos entre um estilista e outro, entre uma grife e outra. O que nas reflexões benjaminianas, entrecruzando quem cria e quem usa as criações da moda, nos lembra que "a moda está em contato muito mais constante, muito mais preciso, com as coisas vindouras graças ao faro incomparável que o coletivo feminino possui para o que reserva o futuro. Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos das coisas vindouras" (Benjamin, 2006, p. 102-103).

Em uma conferência histórica proferida na Universidade de Paris Sorbonne, em em 3 de agosto de 1955, momento emblemático em que a academia abre espaço para pensar a moda no mundo universitário, Christian Dior (2011, p. 48), retomando as palavras de Alain (alcunha de Émile-Auguste Chartier), provoca a plateia iniciando e encerrando sua fala com a indagação "o filósofo de vocês não disse que a frivolidade é necessária e que 'a moda é como um refúgio'?" Dior, que se tornara emblema da elegância da moda francesa, estrutura seu pensamento ao combinar sua práxis com a teoria requerida pelo contexto da conferência. Com o objetivo de elucidar o ato do criador de moda, estrutura sua conferência a partir das etapas do seu ofício, a saber, "sobre o desenho de moda [croqui] como ponto de partida", "sobre a importância da arquitetura", "sobre a relação com a escultura", "sobre o ornamento", "sobre as tendências da moda", "sobre as variações da silhueta", "sobre os nomes das roupas" e, por último tópico, "sobre a adaptação da alta costura às imposições modernas".

Na moda moderna do século XX, Dior é um desígnio do que compreendemos como tradição, tanto por sua força clássica no ato da criação como também pela marca que constituiu na moda. Sua ideia de moda assim como seu processo criativo atestam isso. Para Dior (2011, p. 40), ao tratar do desenho de moda, "as roupas são imaginadas, ou melhor, não a roupa em si, mas as silhuetas que aparecem e se impõem cada vez mais à imaginação". Num dialógo entre o costureiro e o arquiteto, este último uma paixão de

profissão não realizada, Dior confabula o rigor mas também a delicadeza na criação de moda.

> "Uma roupa se constrói, e ela se constrói de acordo com o sentido do tecido, esse é o segredo da costura, e é um segredo que depende da primeira lei da arquitetura respeitar a gravidade. O caimento de um tecido – a linha, o equilíbrio da roupa são resultado desse caimento – depende do sentido do tecido. (...) A maneira ou as maneiras como se utiliza o sentido do tecido, como se passa de um para o outro, é – repito – um dos segredos da nossa profissão. E é pelo corte que se leva o sentido escolhido para tal ou tal parte do corpo que se queira ou não destacar. É uma coisa corriqueira dizer que o corte é uma das operações mais importantes [na costura], mas é necessário insistir nisso para entender que é pelo corte, graças ao corte, que as roupas de hoje fogem da sobrecarga insípida das costuras e, com isso, se aproximam das vestes antigas, das quais possuem a aparente simplicidade" (Dior, 2011, p. 41-42).

O que, no pensamento de Germano Celant (1999, p. 169), "cortar é pensar e ver". Sendo a alta costura o território dos sonhos pensar a sua criação como uma construção arquitetonicamente bem concebida fez de Dior um emblema da moda, autoridade na elegância e na tradição. Pois é exatamente essa tradição que se constituirá como aura benjaminiana da moda e da qual os costureiros se apropriarão de pré-requesitos tais como ser artesanal, ser feito à mão, produzido em poucas unidades quase que exclusivas, e com tecidos nobres; o que se constituem como traços característicos do fazer alta costura.

Em certa medida, o pensamento de Dior para explicar seu processo criativo retoma o pensamento hegeliano sobre a vestimenta grega antiga e seu diálogo e caimento nas silhuetas das esculturas e dos corpos. Aliás, a relação com concepção escultórica também é presente no processo criativo de Dior. "Mas hoje como ontem,

fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo," nos dizeres de Gilda de Mello e Souza (1996, p. 33), "resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos. Como o escultor ou pintor ele procura, portanto, uma Forma que é a medida do espaço e que, segundo Focillon, é o único elemento que devemos considerar na obra de arte".

**Fig. 8**

**Fig. 9**

**Fig. 10**

**Fig. 8:** Dior por Christian Dior: ficou à frente de sua grife por 11 anos, assinando 22 coleções, das quais o "*tailleur Bar*", modelo que se tornou o símbolo do "*New Look*" (coleção primavera-verão 1947), composto de um casaquinho de seda bege acinturado, ombros naturais e ampla saia preta plissada quase na altura dos tornozelos, tornou-se ícone clássico da atemporalidade da moda (Foto: Reprodução).

**Fig. 9:** Dior por Yves Saint Laurent: primeiro criador que sucedeu Dior na Maison, YSL assinou seis coleções durante três anos; destaque para a criação da coleção "*Ligne Longue – Silhoute Naturelle*" para primavera-verão 1959 (Foto: Reprodução).

**Fig. 10:** Dior por Marc Bohan: foi o estilista à frente da Dior durante 28 anos, de 1961 a 1989, assinando 56 coleções que atestaram a elegância da Maison na moda; destaque para uma das suas criações para a coleção de estreia "*The Slim Look*" primavera-verão 1961 (Foto: Reprodução).

Para continuar a pensarmos na importância do traço de distinção entre criadores da alta costura, aqui denominados de "costureiros", e criadores do *prêt-à-porter*, nomeados como "estilistas", precisamos direcionar nossa reflexão para a ideia do embate da tradição *versus* inovação. Enquanto a primeira é dotado de características da exclusividade, do artesanal; a segunda, responde pelo projeto de democratização da moda com uma produção em larga escala das ideias, concepções criativas da moda, que têm o traço de vanguarda como premissa. E o "pano de fundo" nesse embate é a

construção simbólica pelo ideário da constante busca pela novidade, premissa que alimenta o mundo da moda. O valor de aura da moda passa a ser questionado pelos criadores do *prêt-à-porter*, pois esses também propõem um projeto estético para a moda, mesmo que de forma mais democratizada, menos elitizada e mais empreendedora na radicalidade do fazer moda. Basta lembrarmos do movimento do "Futurismo Fashion" da década de 1960, que teve à sua frente os então jovens André Courrèges, Paco Rabanne, Pierre Cardin, Rudi Gernreich e Yves Saint-Laurent; mesmo este último tendo incorrido inicialmente na alta costura, passando pela Maison Dior, mas "descobrindo" as potencialidades de uma nova realidade da moda que se esquadrinhava com o *prêt-à-porter*.

**Fig. 11**

**Fig. 12**

**Fig. 11:** Dior por Gianfranco Ferré: com 15 coleções desfiladas durante seus oito anos na Dior, Ferré continuou o legado do mestre; destaque para criação da penúltima coleção, batizada de "*Is Christian Dior's Garden*" para primavera-verão 1996 (Foto: Reprodução).

**Fig. 12:** Dior por John Galliano: o criador que ficou conhecido como o revolucionário, mas sem perder a essência da Dior, inaugurou uma nova era na Maison, a das coleções de *prêt-à-porter*. Durante seus 14 anos como criador, de 1997 a 2011, assinou 58 coleções; destaque para um dos *looks* da coleção de alta costura "*Mata Hari in Bagatelli*" pro outono-inverno 1997-98 (Foto: Reprodução).

Essa nova modalidade de pensar, de se inspirar e de criar que começava a vir à tona com o *prêt-à-porter* reposicionou o sistema da moda que passou a incluir na sua dinâmica reflexões sobre as extensões entre os polos de quem cria (até então

hegemônicos) e de quem adota as criações (os quais passam a exercer também influências nos processos inspiracionais da moda). "Será nos anos 1960 que o sistema adquirirá a conformação que nos é contemporânea: moda como um fenômeno que se manifesta em todas as camadas sociais, todas as faixas etárias, todas as nações", nos lembra Vanessa Madrona Moreira Salles (2011, p. 283).

Essa construção dialética de um discurso da busca pelo novo, pela novidade, é suscitada por Benjamin (2006, p. 103) ao afirmar que "mas o que dá o tom é sempre o que é mais novo, mas apenas onde este emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas, mais habituais. Este espetáculo – como o que é totalmente novo se forma a partir daquilo que se passou – é o verdadeiro espetáculo dialético da moda". É essa tensão que nos contextualizará sobre os atos criativos, na moda contemporânea, por exemplo, entre os traços de um John Galliano, que costumeiramente se volta ao passado em seu processo criativo, e de um Hussein Chalayan, o qual propondo uma criação de moda direcionando seu olhar para o futuro, de alguma forma, revisiona as invenções criativo-científicas produzidas pelo homem em sua evolução. O pensamento assertivo de Santaella (2004, p. 115) nos revela que "não há moda em um mundo em que as coisas duram, permanecem estáveis, envoltas na aura sagrada de um tempo que parece não passar".

Voltando a Dior, ele resgata o princípio do ornamento – bastante explorado nas eras do Barroco e do Rococó – como elemento constituinte relevante na criação de imagens, de *styling*, isto é, das criações propriamente da moda. O que, de alguma maneira, podemos compreender como elementos que complementam o multifacetado processo criativo da moda, ao mesclar à verve do criador todo seu repertório histórico, por exemplo. E esse traço é bastante presente nos criadores que constituem a dinâmica da tradição no fazer moda, tal como Dior, por exemplo.

> "O desejo de enfeitar sem objeto não vem dos nossos dias: a gama infinitamente variada de ornamentos (botões, bordados, fitas, passamanarias) nos permite especificar o significado, o

> espírito que queremos dar à roupa. Antigamente, as pessoas esculpiam nas couraças, assim como bordavam nos gibões, elementos heráldicos: apesar de ter perdido o seu valor simbólico, o ornamento ainda é parte integrante da roupa, não é um acréscimo. E como a moda é feita apenas de contrastes, o ornamento contrasta pelo seu material, pelo seu caráter mais ou menos duradouro, com a roupa que ele completa" (Dior, 2011, p. 43-44).

Outra questão bastante recorrente ao universo da moda diz respeito às tendências. Objeto de reflexões constantes, tanto no âmbito intelectual como também no dos criadores da moda, a acepção da noção de tendência e sua adoção, adequação ao processo criativo responde por algumas demandas que encaminham o criador entre opções que o direcionaram a opções como guardião de valores da tradição; seguidor contumaz dos ditames de tendências, no início eram ditados por grupos empresarias, mas que no mundo contemporâneo também emergem das ruas; ou idealizador de suas próprias ideias de tendências, isto é, respeitando suas convicções, suas sensibilidades do ato criativo.

Mais uma vez, Dior tem um posicionamento claro em relação as tendências da moda. "Não são propriamente ideias, mas proporções o que a moda fixa" (Dior, 2011, p. 44). Essa compreensão do criador ilustra, por exemplo, o caráter ditatorial da moda que diz que a elegância em determinada década, como nos anos 1940 e 1950, deveria ser seguida à risca, com os comprimentos das saias tantos centímetros abaixo dos joelhos. "O que é certo é que a uma moda surge como reação à moda anterior. Segunda constatação: as modas, sucessivamente, alternadamente, exageram certas formas do corpo e, com isso, deslocam e renovam o foco e o atrativo também", continua Dior (2011, p. 45).

A relação entre tendências, moda e indivíduos produzirá a figura da vítima da moda. Muito embora saibamos que na atualidade da moda do XXI o próprio conceito de tendência vivencia uma crise conceitual. Para alguns autores, já estamos vivenciando

a morte das tendências, o que em uma certa medida corrobora com o projeto de democratização do sistema da moda. As tendências ao invés de terem sua hegemonia criativa única e exclusivamente sob o domínio dos estilistas, responsáveis de alguma maneira pelos traços cíclico e arbitrário da moda, passam a existir como signos que co-habitam as próprias realidades de atuações desses estilistas, mas que também precisam levar em conta as realidades que os circundam como por exemplo os fenômenos das ruas[34].

Essa leitura e compreensão diordiana da moda retoma uma máxima da literatura que afirma que um período literário nega seu anterior próximo e retoma, senão em sua totalidade mas em alguns graus de inspiração, seu antecessor mais longínquo. A reflexão de Dior sobre essa questão retoma o que Montaigne, em pleno século XVI, já nos alertara sobre a crítica de se vestir dos antepassados, que soam como *démodé*, portanto, logrando valores ao ato de se vestir no presente. O que no pensamento benjaminiano podemos compreender, decerto, como "uma perspectiva definitiva sobre a moda oferece-se apenas pela observação de como para cada geração aquela que a precedeu imediatamente parece ser o antiafrodísiaco mais radical que se possa conceber" (Benjamin, 2006, p. 103).

No embate em defesa da tradição no ato de criação da moda, via alta costura, Dior tem uma interpretação bastante cunhada nas tradições clássicas, algo que converge o ideário estético com questões econômicas de acesso aos bens criados pelos costureiros. Se fizermos um paralelo entre a noção de luxo e a alta costura, percebemos uma semelhança no pensar de Dior que se aproxima à visão de Montesquieu (1979, p. 99) quando este nos revela que "o luxo sempre é proporcional à desigualdade das fortunas". Ora se pensarmos que desde seu surgimento, em 1860, conforme bem elucida Gilles Lipovetsky (1989), a alta costura produz e vende sonhos e amplia a riqueza de quem detém seu *status* criativo, Dior corrobora com esse pensamento.

---

[34] Sobre esse tópico sugerimos a leitura de: Erner, Guillaume. "Vida e Morte das Tendências"; trad. Eric Roland René Heneault. In: Bueno; Maria Lúcia; Camargo, Luiz Octávio de Lima (Orgs.). *Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2008. pp. 215-229.

> “A rainha Maria Antonieta foi muito criticada por causa das toaletes que encomendava a Rose Bertin, sua costureira: sapatos batizados de *venez-y-voir* [venham ver], penteados denominados *poufs aux sentiments* [pufes com sentimentos], cintos chamados de *désespoir* [desespero]. (...) Isso valia para um pequeno número de privilegiados que viviam próximo do poder real e davam unanimente à rainha, segundo as palavras da época, ‘o título mais cobiçado que há: o da mulher mais na moda’” (Dior, 2011, p. 12-13).

Outros dois criadores que nos inspiram pensar o embate da aura no processo criativo da moda são Coco Chanel e André Courrèges. A primeira respondendo mais pela alta costura e o segundo um dos nomes que emerge com as novas modalidades de se criar moda suscitadas pelo *prêt-à-porter*. A despeito desse duelo, Roland Barthes (2005, p. 367-368) nos diz que “da própria coisa que nega a moda, ou seja, a duração, Chanel faz uma qualidade preciosa. Ora, na estética do vestuário há um valor muito particular, paradoxal até, que reúne sedução e duração: o ‘chique’. (...) De Chanel a Courrèges, a ‘gramática’ dos tempos muda”.

Mesmo enxergando o início do embate da alta costura com o *prêt-à-porter* no mundo moderno, Dior (2011, p. 47-48) deixa claro seu posicionamento ao afirmar que “nossa palavra de ordem é manter tradições de qualidade, tradições que, sem dúvida, nem sempre correspondem ao estado atual do mundo, aos recursos de que cada um dispõe, mas mantê-las, apesar de tudo, procurar um lugar para elas, integrá-las na teia das técnicas modernas”. O pensamento diordiano não deixará passar em desatenção o estatuto que confere o grau daquilo que Lipovetsky (1989) nomeou costureiros da alta costura como árbitros incontestes da elegância. E se pensarmos num recorte que perpassa a moda de épocas anteriores à alta costura e, em seguida, na realidade do *prêt-à-porter*, percebemos as realidades desses midas da moda com alto poder de influência sobre o processo de se vestir e de adoção da moda por mulheres e homens.

Inicialmente temos na figura do(a) costureiro(a), mesmo anterior à alta costura, o atributo máximo da assinatura da elegância. *A priori*, criava com encomendas de formas individualmente solicitadas. "Com o século XIX, o costureiro entrou na atualidade. Ele não era mais conhecido apenas por uns poucos iniciados, como eram Rose Bertin, em Versalhes, ou Leroy, nas Tulherias. Seu nome era comentado, ele se tornou uma personalidade. No entanto, ainda não era propriamente um criador", postula Dior (2011, p. 13). Em seguida, com a alta costura a ideia da tríade criação-produção-consumo passa a se constituir como uma realidade no mundo da moda, estabelecendo ainda os primórdios do calendário de eventos de moda, com os desfiles realizados com periodicidade fixada no ano. Essa nova realidade vai (re)configurar todos os indivíduos que co-existem, rondeiam, o universo da moda. Estamos, portanto, pensando na constituição do "sistema da moda". Mas não a ideia de sistema no sentido barthesiano, mas sim em uma chave de compreensão que interpreta as novas demandas e realidades impostas pela moda a partir da alta costura.

Pensando sobre o calendário da moda, em especial, com os desfiles, por exemplo, e seu diálogo de temporalidade estabelecido com os processos de criação, de produção e de posterior consumo, deparamo-nos com o tempo benjaminiano que pressupõe no processo criativo do estilista rememorar o passado, visionar o futuro ou ainda sobrepor esses tempos numa proposição que tensione, ou melhor dito, apague as marcas de tempo. Mais uma vez podemos recorrer à poeticidade de Dior para ilustrar essa pensamento.

> "Uma das singularidades desse ofício é decidir sempre fora da estação: uma coleção de inverno é elaborada na época dos lilases e das cerejas; uma coleção de verão, quando as árvores perdem as folhas ou caem os primeiros flocos de neve. Essa distância que nos separa da estação em que o modelo será usado – e que é imposta pelos prazos de execução e difusão – constitui, paradoxalmente, uma vantagem. Graças a ela, entra no nosso trabalho um elemento de nostalgia, um desejo de sol

> ou de névoa, conforme o caso, que estimula a inspiração" (Dior, 2011, p. 29).

Ainda pensando sobre a tensão da noção aurática na moda entre alta costura e *prêt-à-porter*, podemos postular que uma possível localização desse embate se sucede na esfera da reprodutibilidade, conforme Benjamin explica. O ideário criativo do *prêt-à-porter* se alinha com a produção massiva da moda, o que, na atualidade do final do século XX e no decorrer do início do XXI, por exemplo, abriu brechas para novas realidades do mundo da moda com a *fast fashion* e a *fake fashion*, as quais respondem muito mais pelo projeto de consumo de cópias do que propriamente pelo projeto aurático de estabelecer estéticas criativas para a moda, o que atestaria a verve criativa dos estilistas. Tanto na *fast fashion* como na *fake fashion* não há projetos artísticos, elas apenas "absorvem" o que se idealiza como criações, formulações artístico-estéticas da moda pensadas e lançadas pela alta costura e pelo *prêt-à-porter*.

Com isso, cria uma fratura no estatuto da aura na/da moda e nos expõe diante da missão de pensarmos os limites rompidos da sua verve criativa. Reside nessa reflexão, ao nosso ponto de vista, a principal razão pela qual o projeto de criação de moda, com poucas exceções na atualidade, respira com sofreguidão. Em sua grande maioria, as ideias criativas de moda passam a se justificar enquanto sistema, logrando a segundo plano a liberdade de se inspirar, de se sensibilizar, de se criar a partir do que pula em nossas imaginações, o que solta e se desprende do mundo da imaginação ou ainda do que sopra aos ventos nos olhos e ouvidos e emociona os corações. Tudo existe em função do sistema – que vamos nomear como mercadológico –, o qual no mundo complexo das dinâmicas do capitalismo, do neoliberalismo, alterou a noção de sistema da moda subdividido em alta costura e *prêt-à-porter* para sistema mercadológico em função do lucro pelo lucro.

## A MODA E A MORTE

O diálogo de existência entre a moda, as mulheres, os homens e o que dela acatamos ou não preescreve a sua própria morte, previamente anunciada. E quando pensamos em morte não nos atemos ao caráter do luto na moda, mas sim do anúncio de nascimento e automatismo na previsão da morte de uma moda. Como se a pulsão da vida direcionasse, de forma direta, o automatismo da sua morte. Portanto, falar de vida na moda implica falar em morte na moda.

A ilustração "Tudo é Vaidade", pintada em 1892 pelo artista Charles Allan Gilbert, personifica a relação entre a moda e a morte em um soberbo jogo de espelho no lugar comum da preservação da beleza feminina, como o corpo e os reflexos desse no espelho, ao estabelecer uma ilusão de óptica e ao mesmo tempo uma crítica ao mundo mundano do final do século XIX. O espectral do espelho e as imagens que dele provém se refletem e servem, de certa forma, para nos sinalizar que o tempo da moda é efêmero por excelência. Por ser um dos fenômenos que tem sua previsibilidade de vida e morte traçados, a moda contribui também para uma leitura que em determinados momentos a (de)marcam no tempo, mas também a apagam nesse mesmo tempo.

**Fig. 13:** Ilustração “Tudo é Vaidade” (1892) do artista Charles Allan Gilbert (Reprodução).

**Fig. 14:** A Christian Dior se inspira na ilustração "Tudo é Vaidade" (1892) do artista Charles Allan Gilbert e a ressignifica para a campanha publicitária do perfume Poison, em 2002, pela agência CLM BBDO France (Foto: Reprodução).

Mas anterior a esse recorte pictórico das artes plásticas, o pensador Montaigne antevia, já no século XVI, o caráter de vida e morte da moda no mundo, que depois é repensado com o pensamento acerca do conceito de "frivolidade" proposto por Voltaire e que resultará no pensamento moderno e contemporâneo do conceito de busca constante pelo novo, pela novidade na moda. Como se para ser novidade esta mesma encontra-se com sua própria morte, o que vai servir como passaporte de entendimento para um "novo" novo. Em seu texto "Dos costumes antigos", Montaigne postula essa tensão dialética de vivência momentânea da moda, que dita uma temporalidade de curta vida, ou seja, preconizando, assim, seu traço fúnebre.

> "Mas lamento encontrar nos meus compatriotas essa inconsequência que faz que se deixem tão cegamente influenciar e iludir pela moda do momento, que são capazes de mudar de opinião tantas vezes quanto ela própria muda, isto é, de mês em mês, e forjando cada vez novas razões para justificar a seus próprios olhos seus juízos mais díspares. Quando se usavam barbatanas no gibão até o meio do peito, à altura dos seios, todos descobriam excelentes argumentos para achar que assim devia ser. Anos depois, a moda fê-las descerem ao nível

das ancas e cada qual moreja agora a moda anterior e a declara absurda tanto quanto insuportável. A maneira de hoje se vestir acarreta crítica imediata à de se vestir ontem, crítica que se exerce tão precisamente e de comum acordo que se diria estarmos, quanto a isso, dominados por uma mania perturbadora de nossa inteligência" (Montaigne, 2016, p. 320).

Citando, de início, em forma de epígrafe um trecho da ópera *Dialogo della moda e della morte*, de Giacomo Leopardi[35], "Moda: Senhora Morte! Senhora Morte!", Benjamin nos confronta com a dualidade da vida e da morte no ciclo da moda, observando o traço temporal de mudanças constantes da moda, prenunciado pelo rápido abandona da sugestões de moda por conta da questão da sazonalidade. Com ele percebemos a presentificação da ausência da moda, algo que funciona para justificar sua existência repleta de cadáveres. De maneira que tudo que existe na moda tem temporalidade calculada.

**Fig. 15:** À esquerda, a ilustração "*Life and death contrasted, or – and essay on woman*" e, à direita, a "*Death and life contrasted, or – an essay on man*", ambas de autoria R. Righton e produzidas no ano de 1784 (Reprodução).

[35] Leopardi, Giacomo. "Dialogo della moda e della morte". In: *Operette morali*; ed., org. Alessandro Donati. Bari, 1928. p. 23.

Outro momento no qual a ilustração fornece uma leitura da relação triádica moda-vida-morte se realizou no século XVIII. As ilustrações "*Life and death contrasted, or – and essay on woman*" (Vida e morte contrastada ou – um ensaio sobre a mulher) e "*Death and life contrasted, or – an essay on man*" (Morte e vida contrastada ou – um ensaio sobre o homem), de autoria R. Righton e produzidas em 1784, oferece-nos perceber modelos de reinterpretação da noção medieval do conceito da dança estabelecida entre o viver e o morrer suscitados nas práticas da futilidade e da vaidade humana. Se vistas lado a lado fornecem uma percepção visual suscitada pelo artista para aquela relação; isto é, a proporção de metade de cada uma das imagens retrata, portanto, o que representa a dualidade da pujança da vida em um mundo efêmero da moda e o roteiro osseário programático da morte que dissuade tanto mulheres quanto homens.

Esse conceito benjaminiano de nascer para morrer reaparecerá na filosofia baudrillardiana. Se em Voltaire percebemos o emprego da palavra "frivolidade", com Benjamin (2006, p. 108) esse mesmo vocábulo adquire uma tensão dialética ao afirmar "seus máximos extremos: a frivolidade e a morte" na moda. Além da percepção em torno da noção de "frivolidade", ele ainda se utiliza de uma outra, "efêmero", bastante pertinente para explicar que "nenhum tipo de imortalização é tão perturbador quanto o de efêmero e das formas da moda que nos reservam os museus de cera" (Benjamin, 2006, p. 107). Leitor de Simmel, Benjamin alinha o pensamento daquele ao seu ao empreender uma análise da moda como filha dileta do capitalismo. Eis, então, o gérmen intelectual para outra questão suscitada na filosofia benjaminiana, a fetichização de mercadorias. Mais uma vez terreno ideal e bem propício para o universo da moda.

A literatura de Jean de La Bruyère (1937, p. 103-104), ambientada no século XVII, contribuiu com uma reflexão precisa acerca da temporalidade da moda e sua tensão dialética. "O duelo é o sucesso da moda, e a tecla em que ela exerceu sua tirania com mais veemência. Esse uso não deixou ao poltrão a liberdade de viver; (...) um homem da moda dura pouco, porque as modas passam". "Ser" e "não-ser" na vivência

da moda implica em permanência ou ausência no ideário estético de suas criações, das imagens que produz nas mentes dos indivíduos. Isso não é novidade nem para os pensadores da filosofia e nem para os escritores. Desde Voltaire, Oscar Wilde e, mais contemporaneamente, em Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky, o caráter de "frivolidade", de "efemeridade" da moda reside na dualidade entre vida & morte. O projeto de existência da moda existe exatamente no anúncio antecipado da sua morte. Como Oscar Wilde disse, a moda é tão horrivelmente feia que precisa nascer a cada seis meses. O que, de certa forma, anterior a Wilde foi dito por La Bruyère.

> "Mal uma nova moda destruiu outra moda, já foi abolida por outra mais nova ainda, que cede à que se segue, e não será a última: tal é a nossa leviandade. (...) Então a moda curiosa e que se dá mais prazer à vista é a mais antiga: ajudada pelo tempo e pelos anos, tem o mesmo atrativo nos retratos quanto o saiote e a toga romana nos teatros, a manta, o véu e a tiara nas nossas tapeçarias e pinturas" (La Bruyère, 1937, p. 111-112).

A contribuição de Jean Baudrillard para a interpretação da tensão dialética entre vida e morte na moda nos fornece um recorte que contribui para que, reconhecendo a previsibilidade do ato de frivolidade na moda, postular que "a moda é sempre retrô, mas baseada na abolição do passado: morte e ressureição espectrais das formas. É sua *atualidade* própria, que não é referência ao presente mas reciclagem total e imediata" (Baudrillard, 1996, p. 112). E diante dessa reflexão do autor, podemos pensar como o processo criativo rememora – ou melhor dito, constrói – uma inspiração que pode mergulhar no passado para atualiza-lo no presente. Um exemplo bastante ilustrativo para o que discutimos é a coleção de alta costura (primavera-verão 2004), criada por John Galliano para Dior, na qual a inspiração é a Civilização do Egito Antigo, totalmente rememorada no processo criativo do estilista que entrecruza passado e presente para fazer renascer aquele neste.

Essa chave temporal recria o que se diz que seria compreendido como novo na moda. “A moda é paradoxalmente o *não-atual*. Ela sempre supõe um tempo morto das formas, uma espécie de abstração mediante as quais estas se tornam, como ao abrigo do tempo, signos eficazes que, como que por uma torção do tempo,” continua a filosofar Baudrillard (1996, *idem*), “poderão voltar a assombrar o presente com sua não-atualidade, com todo o encanto do voltar-a-ser em oposição ao vir-a-ser das estruturas. Estética do recomeço: a moda é aquilo que retira frivolidade da morte e modernidade do já conhecido”. É, portanto, sob a égide de uma sombra temporal que a moda se constituíra.

Em sua obra *Passagens*, Benjamin, que vivenciou a Paris do final do XIX e observou a efervência da capital francesa com o surgimento da alta costura assim como todas as personagens que habitavam esse cenário urbano como o *flâneur*, a prostituta, nos fornece uma leitura filosófica sobre a pecha da moda e sua própria consciência da morte.

> “Pois a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putreção entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela. Durante um século, a moda nada ficou devendo à morte. Agora, finalmente, ela está prestes a abandonar a arena. A morte, porém, doa a armadura das prostitutas como troféu à margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto” (Benjamin, 2006, p. 102).

O pensamento benjaminiano nos fornece pistas para, em uma leitura de simbologias, percebermos os traços de lançamento de proposições de uma coleção de moda que justificam sua força vital, isto é, vida; e também o consequente declínio desse ideário de proposições, encontrando, decerto, o que compreendemos como declínio da

moda, portanto, prescrevendo seu projeto em morte. Essa efemeridade da moda serve para explicar sua própria existência enquanto projeto estético mas também como morte pré-anunciada. A exceção que se opera nessa relação é dos momentos em que a moda ultrapassou as barreiras temporais de vigência de sua idealização estética e passa a ser intemporal, como, por exemplo, a libertação dos *corsets* da silhueta feminina proposta por Paul Poiret, o vestido tubinho da Coco Chanel, o *tailleur* criado por Redfern e imortalizado pela Chanel, o *new look* de Christian Dior. “Nenhum tipo de imortalização é tão perturbador quanto o do efêmero e das formas da moda”, reflete Benjamin (2006, p. 107).

Com sua existência atrelada à uma espécie de presença da ausência do novo, a moda se constitui como cadáver de sua própria essência. O que de alguma forma fornece ideias para pensarmos que à morte da moda co-existe uma presença de moda e toda as modulações orgânicas e inorgânicas que dela se relacionam as criações em relação ao corpo, os desejos desse corpo, a fetichização dos desejos impostos pela relação da moda e de seu diálogo com os corpos.

Pensando sobre o conceito de “novo”, Theodor Adorno (2008, p. 407) nos diz, em seu *Aesthetische theorie* (Teoria estética), o aforisma de que “o novo é o herdeiro do que antes queria dizer o conceito individualista de originalidade que, entretanto, apresenta como pretexto os que não desejam o novo, acusando-o de falta de originalidade, de uma forma progressista da uniformidade”. Benjamin, ainda sobre o caráter de vida e morte da moda, filosofa sobre esse traço e sua adequação temporal.

> “Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar. Com esse veredicto, ela não comete um erro tão grande como se poderia supor. Em cada moda há um quê de amarga sátira ao amor; em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do

> cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital" (Benjamin, 2006, p. 117).

Uma outra chave de leitura do pensamento sobre moda, vida e morte é suscitada quando pensamos na relação estabelecida entre as roupas e as memórias. A poética do pensamento de Peter Stallybrass (2016, p. 14), em *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*, suscita essa sensibilidade quando diz que "as roupas recebem a marca humana. As joias duram mais e também podem nos comover. Mas embora tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas reprovam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional". E é a partir dessa reflexão sobre esse autor que Lilian Santiago (2014, p. 20) identifica "a relação entre imagens e o cadáver, as formas da perda que se articulam nas roupas, o conceito de sobrevida (*Nachleben*), que se apresenta tanto em Peter Stallybrass como em [o artista] Christian Boltanski. Porque as roupas vêm a confirmar que o cadáver está vivo como cadáver e que passa a ser uma imagem viva de uma ausência". O que de alguma forma condiz com o que pensamos quando propomos a relação da moda com a morte como se fosse uma espécie de presença da ausência.

A filosofia benjaminiana é bastante elucidativa ao perceber essa tensão dialética na moda, funcionando como uma espécie de certidão de vida, mas também de óbito, para explicar como a reconstrução da ideia de moda permanece, na verdade, na sua ressignificação do novo, que para ser novo morre e ressurge. O que de alguma forma nos diz que o novo é sempre relido, resignificado, recriado de alguma matiz já referencializada em algum tempo do passado.

> "Nascimento e morte – o primeiro, pelas circunstâncias naturais; a segunda, por circunstâncias sociais – limitam consideravelmente a margem da liberdade da moda, quando se tornam atuais. Este estado de coisas é realçado por uma dupla circunstância. A primeira refere-se ao nascimento e mostra como a recriação natural da vida é 'superada' pela novidade no domínio da moda. A segunda refere-se à morte. No que

> concerne à morte, ela não aparece menos 'superada' na moda, quando esta liberta o *sex appeal* do inorgânico" (Benjamin, 2006, p. 117).

Outro pensador a propor uma reflexão em torno da moda e o tempo é Giorgio Agamben (2009). Ele "nos fala da coexistência entre o atual e o inatual, que é a moda. De fato, trata-se de identificar essa tensão na própria divisão que existe entre o que é estar na moda", como nos lembra Lilian Santiago (2014, p. 21), "e o que não é estar na moda. O atual da moda imediatamente se torna *démodé*, porque o que se afirma na moda é uma permanente descontinuidade do tempo". De maneira que o vocábulo *démodé* acaba por carregar uma carga semântica que explicaria, em alguma medida, a morte de uma moda ou de várias modas todas as vezes em que essa palavra for requerida.

Voltando à literatura, a força literária de La Bruyère encontra-se com a força filosófica de seu pensamento e nos presenteia com uma leitura filosófica daquilo que serve como pêndulo entre vida e morte da moda a partir do tempo.

> "Dias, meses, anos, se despenham e se perdem, sem salvação, no abismo do tempo. O próprio tempo será destruído: não passa de um ponto nos imensos espaços da eternidade, e se apagará. Há ligeiras e frívolas circunstâncias do tempo que não são estáveis; passam; eu as chamo de modas, grandeza, valimento, riquezas, poder, autoridade, independência, prazer, alegria, supérfluo. Que será dessas modas quando o próprio tempo tiver desaparecido? Só a virtude, tão fora de moda, passa além dos tempos" (La Bruyère, 1937, p. 121).

Pensando a temática da relação da moda com espírito do tempo e o que dela podemos compreender como vida e morte da moda, há uma reflexão a ser postulada, a qual diz respeito ao que compreendemos sobre História da Indumentária e sobre História da Moda para as observâncias do fenômeno moda e suas relações temporais.

Apesar de terem o mesmo *corpus*, não compartilham, em suas essências tipológicas de definições, da mesma conceituação. Para a primeira delas, compreendemos os estudos com abordagens que direcionaram as interpretações intelectuais dos historiadores para levantamentos de informações constituídoras do elemento externo ao corpo humano que o cobria, quer dizer, a roupa. Esta, mesmo com poucos registros de documentos históricos de peças de vestuários, sobretudo das civilizações da antiguidade, devido o processo de deteriorização decorrente do tempo, conforme nos alerta Köhler (2001), estrutura seu pensamento histórico centrado nas descrições das indumentárias ao longo das civilizações.

Portanto, dos três princípios fundantes dos estudos sobre as relações do homem e da mulher com o que vestiram, ou melhor dito, cobriram os corpos (e ainda vestem até a atualidade), a saber, a "proteção", "o pudor" e "o adorno", para os estudos devotados à História da Indumentária couberam as observâncias aos três, pois em sua maioria tais estudos realizaram esforços teóricos no intuito de entendimento dos vestuários desde a antiguidade, perpassando por outros séculos. Numa visada sobre a relação da roupa, com o corpo da mulher, Baudrillard (1996, p. 127) nos diz que "a conjunção entre a moda e a mulher, a partir da época burguesa e puritana, é portanto reveladora de uma dupla indexação: a da moda a um corpo escondido e a da mulher a um sexo reprimido".

Já no que concerne à História da Moda, o principal traço diferenciador é a maneira de abordagem e compreensão acerca da moda. Atentemos para o fato de que ao afirmar "compreensão acerca da moda" estamos direcionando a tipologia de conceituação da História da Moda para os estudos que contribuíram com o esforço de estruturar uma compêndio histórico sobre o fenômeno moda e sua constituição na era moderna, que passa a ter, sobretudo, características além das estéticas do bem-vestir.

De maneira que, além da função de vestuário concebido de forma mais direta e individualizada para os indivíduos das sociedades – e aqui lembramos, juntamente com Baldini (2006), que por mais que as leis suntuárias proibiram os plebeus de usarem os

mesmos códigos vestimentares da nobreza –, com a demarcação dos estudos de História da Moda direcionamos os pensamentos para o entendimento da moda como um sistema complexo que se estrutura e se operacionaliza de forma simultânea tanto em termos de criação, como da produção e do consequente consumo.

E como divisor d'águas entre essas duas Histórias, temos o surgimento da alta costura, responsável pela nova maneira de enxergarmos o que das roupas homens e mulheres se apropriam estética e mercadologicamente. Basta lembrarmos que é sobre a moda a partir da alta costura começam a ser empreendidas análises advindas de pensadores de diversas áreas.

Feito esse preâmbulo, continuemos a discorrer sobre os (leves) distanciamentos e (constantes) aproximações entre a História da Indumentária e a História da Moda. Inicialmente, faz-se relevante lembrarmos que o pensamento historiográfico sobre indumentárias, proposto sobretudo pelos pensadores da História, da Antropologia, da Etnologia, oferta-nos um leque de leituras que contemplam, em sua maioria, questões de uso, frequência, repetição de componentes de peças de roupas e como estas são arranjadas nas composições vestimentárias de homens e de mulheres. Os esforços nas tentativas de compreender as relações que mulheres e homens estabeleceram com suas roupas são perceptíveis nas obras dos historiadores, ao relacionar indumentárias e moda à noção do tempo, e da memória.

Essa força pujante fora observada por Köhler (2001, p. 58) ao anunciar que "homens e mulheres vestem-se de acordo com os preceitos desse grande desconhecido, o Espírito do Tempo". Portanto, como percebemos, a noção de "espírito do tempo" além de mapear o ideário teórico de Walter Benjamin e de Theodor Adorno também imprimiu seus tentáculos conceituais aos pensamentos de Carl Köhler. Para Svendsen (2010, p. 25), "o desenvolvimento da moda foi um dos eventos mais decisivos da história mundial, porque indicou a direção da modernidade. Há na moda um traço vital da modernidade: à abolição de tradições".

Segundo Adílson José de Almeida (2002, p. 199), "já no século XVI é a moda que impulsiona o aparecimento de um gênero de publicação, os livros ilustrados de vestuário". Citando Anne Hollander (1996), "eles surgiram em 1560, sendo o primeiro clássico do gênero o trabalho de Vecellio, *De gli habiti antichi e moderni di diversi parti del mondo*, publicado na cidade de Veneza em 1590". A este se sucedem *Histoire de la mode en France*, de Augustin Challamel (de 1881) e *Manuel du fashionable, ou guide de l'elégant*, de Eugène Ronteix (de 1829).

Mas o historiador que no mundo ocidental instaura, de forma bastante ampla, os estudos com abordagem histórica sobre as indumentárias[36] e a moda foi o francês Auguste Racinet. Seu esforço hercúleo ao estruturar uma genealogia dos vestuários e como estes se constituem como modalidades possíveis para o objeto de estudo do historiador resultou na publicação, em Paris, no ano de 1888, do gigantesco projeto intitulado *Le costume historique*[37]. Os seis volumes dessa obra fundamentam toda uma tradição historiográfica que surgiria após sua publicação.

---

[36] Ao escrever o vocábulo "indumentárias" gostaríamos de reforçar que estamos pensando também em outras possibilidades e nas suas realizações enquanto existências de sinônimos, perfeitamente cabíveis na proposição desse estudo, como "roupas", "vestuários" e em um esforço mais extenso até mesmo como "vestes".

[37] Racinet, Auguste. *Le costume historique*. Paris: Firmin-Didot and Co., 1888.

Fig. 16: "Pugh-Atory", criação da diretora de arte e fotógrafa Madame Peripetie (Foto: Reprodução)

## capítulo II

# a crítica baudelairiana e a moda

## MODA E MODERNIDADE

Três homens definiram as ideias da transição secular do XIX para XX e propuseram novas maneiras para se pensar polissemias do ver-sentir-experienciar a vida freemente da modernidade; a saber, Karl Marx, Friedrich Wilhelm Nietzsche e Sigmund Freud. Cada um deles refletiu, mapeou e contou, as suas maneiras, a própria história das inquietações naquele período. As transformações causadas por suas contribuições tingem múltiplas gerações subsequentes, que se debruçaram sobre as contribuições desses pensadores para entender como que se constituem as civilizações na brevidade do hoje da vida moderna e, mais atual ainda, da vida contemporânea.

Desses três intelectuais, a filosofia nietzschiniana, mesmo tentando escapar, mas sem obter êxito, acabou tendo na moda uma brevidade de reflexão como oxigênio do pensar, ver e sentir a vida-mundo. Nietzsche é o primeiro filósofo a escrever no contexto de existência da alta costura. Seus três textos, no estilo de aforismo, intitulados "Origem e Utilidade da Moda", "Moda e Modernidade" e "Imposto do Luxo", que integram a obra *Menschliches, allzumenschliches: ein buch für freie geister, vol. II*

(Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres, volume II), têm publicação no ano de 1880[38]; portanto, exatos vinte anos após o nascimento da alta costura.

Dessa tríade de textos nietzschenianos, "Moda e Modernidade" estabelece uma leitura que distingue os trajes típicos de regiões europeias onde a tradição permanece aliada aos hábitos culturais em face das ideias propostas por uma moda idealizada no cenário urbano das cidades e que ultrapassam as fronteiras da capital da moda Paris. O que se opera então é o apagamento da ideia de referencialidade local em face da hegemonia mais global via moda. Ele pensa, portanto, na oposição dos valores de virtudes éticas e morais que a roupa, em uma primeira visada, mas também a moda carregam. "Portanto, a moda se encontra junto às *virtudes* da Europa de hoje: seria ela realmente o seu lado reverso? A roupa *masculina*, que é da moda e não mais nacional, diz primeiramente, sobre aquele que a usa," filosofa Nietzsche (2008, p. 261), "que o europeu não quer chamar a atenção como *indivíduo* nem como *membro de uma classe* e de um *povo*, que ele tornou lei, para si, a atenuação proposital dessas formas de vaidade"

Os filósofos alemães parecem ter sido tocados pela importância em pensar sobre a moda e – mais do que nunca – no contexto da modernidade da moda compreendida a partir da noção de sistema complexo de criação-produção-consumo. Georg Simmel, com seu livro-ensaio *Philosophie der mode* (Filosofia da moda), de 1905, inaugura a primeira publicação do início do século XX devotada a problematizar uma "Filosofia Moderna da Moda". É sem sombra de dúvida uma obra de uma elegância e eloquência filósoficas marcantes, atravessando e influenciando gerações subsequentes a Simmel. Mas antes de *Philosophie der mode* chegar aos leitores, Simmel pensou nas interrelações entre filosofia, psicologia e sociologia e produziu, simultaneamente, dois artigos, intitulados "*Zur psychologie der mode. Soziologische studie*" (publicado originalmente no

---

[38] Nietzsche, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres, volume II*; trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

jornal *Die Zeit*, de 12 de outubro de 1895) e "*Psychologie der koketterie*" (originalmente publicado pelo periódico *Der Tag*, de 11 e 12 de maio de 1909)[39].

É com a noção de modernidade que a moda encontra o cerne de sua existência sistêmica. Ao relacionar a moda ao rápido processo de expansão da vida urbana da cidade no final do século XIX, que caracteriza a vida veloz, fugaz, agitada, multiforme, Benjamin (2006, p. 104) nos fornece as credenciais filosóficas ao postular que "esta enigmática necessidade de sensações foi desde sempre satisfeita pela moda"; uma vez que ele se refere as novas formas de velocidades que suscitam com a *belle époque* parisiense. "Fascinado diante da miríade de estímulos, diante do espetáculo volátil das luzes das imagens, dos cenários e das coisas, nas grandes cidades," confabula Santaella (2004, p. 116), "o olhar moderno aprendeu a desejar, o corpo enfeitiçado das mercadorias que, sacralizadas pela publicidade, ficam expostas à cobiça por trás dos vidros reluzentes das vitrines".

Pensada e presente simultaneamente na Filosofia e na Literatura, podemos potencializar uma compreensão da modernidade a partir de um Baudelaire assim como de um Benjamin, os quais têm possibilidades e riquezas de observações teóricas que dão conta dos novos paradigmas impostos e que fizeram com o que mundo novo se repensasse enquanto projeto estético. Para Olgária Matos (1995, p. 34), "a modernidade é, deste ponto de vista, um palco no qual a aura mercantil do 'sempre novo' substitui a 'história petrificada' do barroco alemão". A autora se utiliza dessa metáfora para elucidar o traço de objetos de desejos suscitados pelo fetichismo que passa a vigir na modernidade, e que tem a moda, por exemplo, como um dos cenários ideais de sua realização.

E ao avançarmos nos séculos, deparamos com outros pensamentos filosóficos e literários sobre a moda. A moda na modernidade amplia seu espectro como tema. Pela faceta da literatura de Oscar Wilde, autor do famoso romance *O retrato de Dorian Gray*,

---

[39] Todos esses textos estão compilados e traduzidos em português: Simmel, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*; trad., introd., notas Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

com sua primeira edição publicada em 1890, produzirá uma forte perspectiva sobre a relevância das roupas para o universo da moda masculina na modernidade do final do século XIX. Além dessa obra, fundou o movimento estético, ou dito de outra forma, esteticismo ou dandismo, do qual ele foi um dos representantes emblemáticos no cenário das artes e cultura da moda britânicos.

O dandismo foi uma resposta masculina aos arroubos empreendidos pelas mulheres diante das pompas das indumentárias masculinas que preconizaram antes do emperequetar-se feminino no Barroco e no Rococó. Ou nos dizeres de Barthes (2005, p. 348), "o dandismo, portanto, não é apenas uma ética (sobre a qual, desde Baudelaire e Barbey, muito se escreveu), mas também uma técnica. É a união de ambas que faz o dândi, e é evidentemente a segunda que garante a primeira, como em todas as filosofias *ascéticas* (do tipo hindu, por exemplo), em que uma conduta física serve de via para o exercício de um pensamento".

Recorrendo à literatura de Paul Valéry, Benjamin lembra o pensamento do escritor sobre a fremência da modernidade que batia à porta do mito de criação da moda e do seu estatuto de permanência e longevidade, ou morte desta última como proposição do ato de criar.

> "Nós observamos ao nosso redor... os efeitos de confusão e dissipação que nos inflige o movimento desordenado do mundo moderno. As artes não assumem compromisso com a pressa. Nossos ideais duram dez anos! A absurda superstição do *novo* – que infelizmente substituiu a antiga e excelente crença no julgamento da *posteridade* – atribui ao esforço do trabalho o fim mais ilusório e o utiliza para criar o que há de mais perecível, o que é perecível por essência: a sensação do novo" (Valéry *apud* Benjamin, 2006, p. 111)[40].

---

[40] Valéry, Paul. "Préambule" (prefácio ao catálogo da exposição "L'art italien de Cimabue à Tiepolo"), Petit Palais, 1935, pp. IV-VII.

Ainda numa chave de pensamento filosófico-literária, Olgária Matos empreende uma leitura do *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, outro escritor emblemático, para pensar como no contexto da modernidade vão se efetivar a busca da delicadeza perdida da *belle époque* assim como uma constituição de uma estética voltada às questões de predominância do mercado, em que se reconfigurou na nova dinâmica das sociedades.

> "O mundo da *belle époque* e do *art nouveau* é o das guirlandas e dos interiores burgueses saturados de objetos fetichistas de vários estilos e épocas de que trata Benjamin nas *Passagens*, o século da grande moda e de Fortuny; é ainda o da modernidade dos automóveis e da velocidade dos trens, da música de Debussy e Wagner, de socialistas e do *affaire* Dreyfus; também há nele a tradição, quer dizer, a literatura" (Matos, 2012, p. 237).

Essa chave de pensamento aparece também em Lilian Santiago (2014, p. 18) quando esta, resgatando os elementos constitutivos da obra benjaminiana *Passagens*, isto é, as criações das vitrines, das galerias de Paris na *belle époque*, afirma que "podemos vincular essa identificação de um novo modo de vida à relação entre o transitório e o efêmero, categoria que Walter Benjamin consigna a Baudelaire, como emblema ontológico da modernidade. Trata-se do eterno retorno do novo". O pensar sobre a moda sob os olhares filosóficos e literários confere àquela ganhos tanto em profundidade teórica quanto em sensibilidade de percepção das realidades temporais de cada época.

Retomando Nietzsche, percebemos a preocupação do autor com a concepção da ideia de moda que tem sua hegemonia estética centrada no projeto estético de Paris como "a única inventora e inovadora nesse reino" para propor os traços de mudanças na moda como critério de adoção ou rejeição por parte dos homens e das mulheres em relação as suas vaidades. "No conjunto, portanto, *não* será justamente a *mudança* o

signo característico da *moda* e do *moderno*, pois precisamente a mudança é algo retrógrado, que designa os homens e mulheres europeus ainda *não amadurecidos*: mas sim a rejeição da vaidade nacional, de classe e individual" (Nietzsche, 2008, p. 262).

No pensar baudrillardiano da moda esta se expande na compreensão de sistema na modernidade. "Não há moda a não ser no quadro da modernidade. Isto é, num esquema de ruptura, de progresso e de inovação. Em qualquer contexto cultural, o antigo e o 'moderno' se alternam significativamente. (...) Ao que parece, a modernidade instala simultaneamente o tempo linear, o do progresso técnico, da produção e da história, e um tempo cíclico, o da moda" (Baudrillard, 1996, p. 115). O autor percebe o embate que reposicionou as compreensões do mundo da moda a partir da alta costura e do *prêt-à-porter* com suas modalidades que mesclaram as heranças das Luzes e da Revolução Industrial do fazer artístico do ofício de costureiro com técnicas artesanais aliado ao processo de produção técnico-industrializado da criação da moda, este último mais destinado ao *prêt-à-porter*. Ou, conforme pondera Santaella (2004, p. 116), "a moda foi se tornando explícita quando a revolução industrial possibilitou a reprodutibilidade técnica de seus produtos, a reprodução em série do mesmo produto".

Para Baudrillard (1996, p. 115-116), "a modernidade não é a transmutação de todos os valores; ela é a comutação de todos os valores, é a sua combinatória e sua ambiguidade. A modernidade é um código e a moda seu emblema. (...) Em contrapartida, a moda está no coração de toda a modernidade". Essa ideia de negação do conceito de "transmutação" e defesa do conceito de "comutação", proposto pelo autor, decerto, corrobora para pensarmos o quanto da moda se concentra com proposições que podem vir a ter impactos estéticos, suas tensões temporais entre ideia e realização, enquanto projeto de criações, ao defender combinatórias que ora acrescentam referências ora as excluem em seu ideário criativo.

Direcionado ao plano dos sonhos estéticos, a alta costura concebida e produzida na capital francesa desde o final do século XIX ganhou um rival à altura, o *prêt-à-porter*, que a incomoda com uma nova proposta de moda com tendências para a atitude

visionária, comportamental. Mas antes de tratarmos do rival da alta costura, lembremos um pouco da moda moderna da época de Baudelaire, que, assim como um poema, a moda da alta costura também tem seu princípio similar ao da teoria das correspondências, o que favorece o traço de reciprocidade entre as sensações; riquezas presentes tanto no olhar como na escrita baudelairiana.

Com ideias e princípios de movimentos e formas que propõem maneiras aos indivíduos nas sociedades, a moda instaura em sua própria existência o fundamento dinâmico de retomada e de anulação do que ela justifica como inspirações para sua existência no presente. Mas porque negar o passado próximo e retomar o mais longínquo para se propor um discurso de moda? Talvez uma resposta para esse questionamento esteja centrado no cerne da busca desenfreada pelo "novo", do qual a moda se utiliza por excelência.

Aliás, a busca pelo novo é o imperativo por excelência para a moda. O que de alguma maneira Elizabeth Wilson (1989, p. 51) reforça aos nos explicar que "a moda acelerou o seu processo e proliferou-se, para andar ao ritmo da vida moderna". A autora endossa o ideário do pensamento de Baudelaire e suas observações sobre a moda e a beleza no contexto da Paris *fin de siècle* XIX. Mesmo a atitude visionária padece um pouco desse sintoma. Para que algo se sobressaia e salte aos olhos como algo que proponha uma nova estética, portanto, uma novidade, é essencial que se faça uso de um conhecimento prévio do passado para, a partir do presente, constituir algo que se diz futuro, visionário. Assim como em outros campos, expressões, essa reflexão também ocorre na *métier* da moda.

Nesse sentido, as criações propostas pelos estilistas André Courrèges e Pierre Cardin, os quais, juntamente com Yves Saint-Laurent e Paco Rabanne, revolucionaram a estética da moda na década de 1960, com movimento Futurismo Fashion, ilustram essa atitude de uma maneira que herdou, de certa forma os anseios do Futurismo italiano para o vestuário no início da modernidade do século XX. Mas ao propor matérias-primas inusitadas, como a utilização do plástico nas roupas, por exemplo, o

movimento Futurismo Fashion teve como eixo central a busca da "sempre-atualidade" no processo criativo da moda.

O anseio pela novidade é o passaporte que traz o futuro ao discurso da moda, assim como pode tingi-lo de rememórias de um passado. Esse discurso vai propor um binômio entre signo iconográfico, ou imagético, transmutado no visual das criações, e suas propostas enquanto "escola estética" para uma moda que possa registrar e marcar uma época. Ora, a profusão estética do ato criativo da moda tem nos brindado – desde as criações dos costureiros da alta costura até os dias de hoje como Alexander McQueen e Hussein Chalayan – com proposições de formas e expressões criativas que a aproximam do estatuto das artes.

"O dinamismo na moda requer uma certa força socializante que demanda um movimento, um tempo, um ritmo e gestos na composição de um quadro", define Georg Simmel (1957, p. 556, tradução nossa), ao nos lembrar ainda que "alguma moda sempre existe e a moda *per se* é na verdade imortal". Esse caráter dinâmico pode justificar, por exemplo, o processo produtivo da cadeia da moda e seu traço longevo.

Baudrillard (1996) é outro autor que aponta o nascimento da moda, seu ápice alçado pela efemeridade e sua morte prenunciada já em seu nascimento. O que nos propicia compreender a moda e sua existência nas sociedades modernas e contemporâneas, caracterizadas como pós-industriais ou como culturas pós-modernas, o que implica em transformações nas relações entre diferentes elementos da "estrutura social", bem como na natureza e no papel social da cultura.

Pensando o destino da moda nas sociedades modernas e mais atualmente nas sociedades pós-modernas, Gilles Lipovetsky (1989, p. 79) lembra-nos que a "imposição de uma tendência homogênea e proclamação sazonal de uma moda 'oficial', de um lado; conformismo de massa e submissão uniforme aos códigos de vestuário, de outro", nada mais significa do que o processo de estandardização e organização das estruturas produtivas da moda para a aquisição da ordem do simbólico – que a alça à estética, à

arte – e do mercadológico – que a aproxima ao seu calcanhar de Áquiles com estrita destinação econômica.

Por isso mesmo a moda se reinventa sempre. Mas podemos nos questionar e perguntar se essa reinvenção é sempre "revolucionária"? Momentos históricos nos oferecem alguns exemplos que traduzem essa atitude, como a antimoda proposta na década de 1970, na qual um novo código vestimentário foi proposto de maneira a influenciar o estilo hedonista dos jovens da época, ou seja, a satisfação no plano individualizado, e, por conseguinte, da moda, na ordem do coletivo, das inclusões nos grupos e tribos. Essa maneira de propor uma moda gera um movimento cíclico de renovação para a moda, que se nutre dessas práticas.

Contudo, Simmel (1957, p. 557, tradução nossa) lembra-nos que "o poder de movimentação da forma, do qual vive a moda, não é suficientemente forte para sujeitar todo e qualquer fato de maneira uniforme. Mesmo nos campos governados pela moda, todas as formas não se adequam de maneira igual para se tornar moda". Mas há ainda um outro aspecto que pode ocorrer quando se aborda esse processo de dinamismo desenfreado na moda: a transformação de pessoas modernamente demarcadas pelo consumo excessivo e obsessivo de moda, isto é, as vítimas da moda. Edward Sapir (1957, p. 140, tradução nossa) nos revela uma possibilidade de interpretação para essa questão ao afirmar que "é por isso que as pessoas insensíveis, ansiosas por estar literalmente na moda, tantas vezes põem tudo a perder por suas próprias ambições desmedidas e acabam por anular o propósito mesmo da moda".

Refletindo sobre o caráter pós-moderno da – e na – moda, Ana Claudia de Oliveira (2005, p. 522) contribui com o pensamento de que "a pós-modernidade que a moda edifica não escapa de um discurso sobre o discurso e ela escancara as coerções dos meios e fins da modernidade sobre a própria criação vestimentar." Pensando dessa maneira e verificando em criações da moda, sobretudo, dos anos 1990 para os dias atuais, ficamos com a ideia, ainda segundo Oliveira, de apagamento do sentido do "pós" como que vem posteriormente no tempo e no espaço, fazendo com que essa

denominação encaminhasse para abordá-la concomitante à modernidade com a qual mantém uma relação polêmica, que define a pós-modernidade em relação à modernidade.

Lilian Santiago (2016) reforça a reflexão de que ainda no pendor filosófico entre o XIX e o XX, primeiramente, entre Simmel e Benjamin, existem os olhares sobre a moda e o feminino de um Marcel Proust, por exemplo, em seu romance *Em busca do tempo perdido*. Nos dizeres de Leda Tenório da Motta, não existe nenhum autor que não tenha entendido a gravidade da moda e do feminino como Proust. No artigo "*La Mode*", no qual assinou sob o pseudônimo de Etoile Filante, ele suscita uma atenta observação sobre o vestido de baile e sua dinâmica no âmbito freemente da modernidade. "Ao prometer-lhe em outro dia de falar sobre o vestido de baile, eu pensei que havia me colocado em uma situação difícil. O artigo 'Moda' deve, acima de tudo, visar a seu propósito; ele precisa estar um pouco à frente do seu tempo" (Proust, 2013, p. 187, tradução nossa).

Podemos, portanto, numa visada teórica, compreender a definição da arte de desterritorialização de nossas sociedades por parte dos escritores. Os exemplos vão de explorações filosóficas da moda, como a de Charles Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne* até a abordagem ficcional por Émile Zola das lojas de departamento em *Les bonheurs des dames*. E é remetendo-se a este romance de Zola, publicado em 1883, que se realiza no contexto da modernidade da moda da alta costura e é ambientado no *Bon Marché*, que Gilda de Mello e Souza (1987, p. 11) nos oferece, dentre outros inúmeros exemplos, uma leitura de como que os costumes e indumentárias da época eram influenciados pelas revistas: "Uma revista diferente, que assumia a responsabilidade de conselheira segura do gosto. Uma revista que se encarregava não só de selecionar os modelos de vestidos mais requintados, de apontar as lojas de nível supremo, mais ainda de inserir no corpo da publicação textos dos escritores que 'valiam a pena'".

Roland Barthes, um pensador que transita entre a teoria literária e semiologia, é responsável por uma produção teórica bastante expressiva sobre a moda. O impacto e

repercussão causados com as teorias do antropólogo Alfred Louis Kroeber (em parceria com J. Richardson) vão influenciar os pensamentos do semiólogo, dentre outros, que ao ler o artigo *Three centuries of women's dress fashion: a quantitative analysis*"[41], escreve o posfácio *Histoire et diachronie de mode*, parte integrante do seu livro *Système de la mode*, lançado em 1967. Sobre a leitura do ensaio de Koeber e Richardson, Barthes (2005, p. 355) "mostrou de modo seguro que a moda é um fenômeno profundamente regular, que não se situa no nível das variações anuais, mas em escala histórica". O que de certa forma endossa o embate teórico nas leituras sobre a moda como fenômeno com regularidade histórica *versus* fenômeno com regularidade anual, por exemplo, via desfiles das semanas de moda.

Integrantes da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno empreenderam esforços teóricos sob a égide da teoria das ciências humanas e da estética sobre a moda. Benjamin, entre os anos de 1927 e 1940, escreveu seu último livro incompleto *Passagens*, que ganhou sua primeira edição somente no ano de 1982. Nessa obra, escreveu um texto, em forma de aforismo, intitulado "Moda". É com Benjamin que ampliamos demasiadamente o entendimento da "noção de novo" da moda e que em seguida foi desenvolvido por Gilles Lipovetsky. Essa noção, intimamente relacionada à ideia de moderno, vai encontrar na moda seu terreno ideal para se desenvolver.

Na relação da Filosofia com a moda e, em especial da Estética da moda, Gilda de Mello e Souza ocupa o intervalo de tempo existente entre o que Benjamin e Adorno escreveram sobre moda, aquele em 1940 e esse último em 1968; e o que Barthes observou sobre a moda com seu *Système de la mode*, em 1967. Mesmo tendo desenvolvido sua pesquisa de doutorado nas Ciências Sociais (Sociologia), Souza responde por dois pioneirismos na arena acadêmica de abordagem filosófica sobre a moda: o primeiro deles é decorrente de seu esforço empreendido para estudar moda em uma prestigiada universidade brasileira que sequer possibilitava brechas intelectuais

---

[41] Kroeber, Alfred Louis; Richardson, J. "Three centuries of women's dress fashion: a quantitative analysis", *Anthropological Records*, vol. 2, 1940. pp. 111-153.

para tal *corpus*; e o segundo é o fato de ser uma mulher. É facilmente requerida tanto pelos intelectuais da Filosofia (via Estética, disciplina que funda mesmo sob forte rejeição de alguns colegas do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, USP), como da Sociologia. Sua tese *A moda no século dezenove*, orientada pelo antropólogo Roger Bastide foi defendida no ano de 1950 na USP e é um estudo estético e de sociologia da cultura bem relevante que se apropriou dos valores e símbolos que a moda da alta costura desempenhava nas mulheres e nos homens da transição secular do XIX para a primeira metade do XX.

O estudo estético empreendido pelo frankfurtiano Adorno com seu *Aesthetische theorie*[42] possibilita compreender as tensões estéticas existentes entre a moda e as artes, inclusive pondo em debate o estatuto artístico da moda. Suas reflexões aparecem nas passagens "Racionalidade estética e crítica", "Efemeridade", "Da diferenciação do conceito de progresso" e "Paralipómenos". Ele nos alerta sobre o fato de que a arte está sujeita, de certa forma, a uma influência da moda:

> "Apesar da ser manipulada comercialmente, a moda penetra profundamente nas obras de arte, e não apenas tirando partido delas. Invenções como a 'pintura com luz' de Picasso parecem transposições de experimentos da alta costura... A moda é uma das maneiras em que movimentos históricos afetam o sensório e, através dele, as obras de arte, ainda que apenas por impulsos mínimos e quase imperceptíveis (Adorno, 1968, p. 270)[43].

A não citação nominal a criadores da moda é uma constância na maioria dos filósofos fundantes do pensamento filosófico sobre a moda, muito embora possamos aperceber esse entrecruzamento ao alinharmos as reflexões filosóficas com as atuações desses criadores. Em nenhum dos textos de Voltaire, de Rousseau, de Kant, de Hegel, de

---

[42] Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*; trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. (Destaques para os trechos: "Racionalidade Estética e Crítica", pp. 61-62; "Efemeridade", pp. 270-271; "Da Diferenciação do Conceito de Progresso", pp. 290-292; "Paralipómenos", pp. 479-481)

[43] Para nosso texto, contudo, optamos pela tradução desse trecho de Adorno na obra de Svendsen (2010, p. 124).

Nietzsche, de Simmel, de Benjamin, de Gilda de Mello e Souza, de Adorno e de Jean Baudrillard há citações diretas a costureiros da alta costura (para aqueles que têm seus escritos datados desde o século XVIII, passando até o surgimento da alta costura, atravessando a primeira metade do século XX) quiça a jovens estilistas do *prêt-à-porter* (resultado direto do processo de massificação da moda, a partir da década de 1960).

É bem verdadeiro que tanto Simmel como Benjamin, Gilda, Adorno e Baudrillard produziram suas reflexões sobre a moda já no contexto de existência da alta costura. Isso é fato perceptível quando Nietzsche (2008, p. 262) escreve "(...) o gênio europeu inventor de espíritos e de formas[44]", possivelmente fazendo uma alusão ao costureiro Worth, mas sem citar seu nome. A sua maneira, Adorno (2008, p. 270) ao explicar sobre a interrelação da moda com a pintura do artista espanhol Pablo Picasso cita o termo "*haute-couture*", mas não cita e sim sugestiona o nome da estilista francesa Gabrielle Coco Chanel.

Aliás, a moda e sua realização como sistema complexo advindo da realidade da alta costura está muito bem presente na obra de Gilda de Mello e Souza, sobretudo, a se perceber pelo direcionamento presente no título da obra, *A moda no século dezenove*. As duas únicas exceções para filósofos que citam criadores (costureiros da alta costura e estilistas do *prêt-à-porter*) em suas obras são percebidas, contumazmente, em autores contemporâneos como Gilles Lipovetsky e Lars Svendsen.

A bem da verdade as primeiras produções textuais na História da Filosofia sobre a moda têm características estilísticas de constituições como fragmentos, pequenos textos esparsos, aforismos ou mesmo como poema, como no caso de Voltaire. São textos compostos dentro da apreensão de excertos. Somente no recorte da Filosofia Contemporânea do século XX é que a moda ocupa a integralidade de obras escritas por filósofos. E apenas quatro contemplam essa característica, Benjamin, com o texto

---

[44] O tradutor da edição brasileira fez opção pelo uso do vocábulo 'formas', mas, mesmo compreendendo a semântica desse vocábulo para explicitar as criações de silhuetas para os corpos humanos, sob nosso ponto de vista, o mais apropriado seria 'estilos'.

"Moda" de *As Passagens*; Simmel, com sua *Philosophie der mode* (de 1905)[45]; Lipovetsky, ao publicar *L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les socictes modernes* (de 1987)[46] e Svendsen, ao escrever *Mote: et filosofisk essay* (de 2004)[47].

[45] Simmel, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*; trad., introd., notas Artur Morão. Lisboa: Edições texto & Grafia, 2008.
[46] Lipovetsky, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*; trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
[47] Svendsen, Lars. *Moda: uma filosofia*; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

# ASCENSÃO E QUEDA DA CRÍTICA DA MODA

É via literatura que a moda encontra seu pioneiro esboço daquilo que pensamos como crítica de moda. A primeira relação, portanto, propõe-se a partir de uma conexão entre o que se observa dos costumes da vida cotidiana no espaço urbano da modernidade do final do século XIX, marcador temporal desse surgimento, e o que a partir desses costumes se produziram as reflexões, os escritos que deram conta do campo da crítica. E é na *persona* do escritor Charles Baudelaire que temos a primeira assinatura do que passamos a compreender como crítico de moda. Mas, mais uma vez, percebemos uma simbiose entre literatura e filosofia pois Baudelaire estabelece uma espécie de explorações filosóficas da moda via literatura.

Esse traço fundante da crítica de moda localizada inicialmente na ambiência da literatura herda da mesma uma mescla de total liberdade de escrita combinada à sensibilidade e poética do ofício literário. Poderíamos nos indagar sobre a existência de crítica de moda no âmbito estritamente filosófico. Mas se pensarmos que combinada ao pensar filosófico suscitado durante os séculos essa mesma crítica de moda tende a se qualificar ainda mais no que concerne em termos conteudísticos quanto em estilísticos.

Decerto a crítica de moda, em sua evolução na própria História da Moda, tende a se enaltecer pela "arte da expressão do sensível" assim como pela "arte do pensar", portanto, correspondendo simultaneamente à literatura e à filosofia.

O cerne do ensaio baudelairiano *O pintor da vida moderna*, publicado originalmente no jornal *Le Fígaro*, em 1863, é como ele compreende e constitui um pensamento crítico para suscitar questões relativas à origem e à natureza do processo criativo do artista, no caso o pintor Constantin Guy, que Baudelaire abrevia como Sr. G. A força da escrita de Baudelaire observa traços da composição estética de Guy, mas sem deixar de observar o universo que o rondeia. Por isso mesmo, ele invoca na produção poético-textual da crítica elementos e personagens que constituem seus textos, ambientados sobretudo em Paris. "Baudelaire foi um malicioso observador da vida urbana parisiense", acrescenta Bernardete Oliveira Marantes (2011, p. 37).

"O belo, a moda e a felicidade", "O croqui de costumes", "O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança", "A modernidade", "A arte mnemônica", "Os anais da guerra", "Pompas e solenidades", "O militar", "O dândi", "A mulher", "Elogio da maquilagem", "As mulheres e as moças" e "Os carros" são os temas esquadrinhados por Baudelaire para enunciar o pujante processo da modernidade *fin de siècle*, demarcada pela *belle époque* e pela Revolução Industrial que as reflexões do autor explicitam na constituição das personagens como o *flâneur*, o dândi, a mulher e sua relação com a beleza via maquiagem. E o mais importante, a moda e as modas que suscitaram. Essa observação crítica sobre os costumes, a moda e o mundo da modernidade nos possibilita perceber o fato de que, "em Baudelaire, a moda encontrou seu melhor advogado", como nos propõe Rose Fortassier (1988, p. 91, tradução nossa)[48]. "Talvez agora seja possível compreender melhor o interesse excessivo que a moda desperta nos escritores da época," postula Souza (1987, p. 154), "o afã com que descrevem as cores, os tecidos, as jóias, os perfumes, enfim, toda a ambiência mundana da mulher".

---

[48] "En Baudelaire, la mode a trouvé son meilleur avocat" (Fortassier, 1988, p. 91, tradução nossa).

Ainda destacando a questão da beleza via a dualidade da essência *versus* aparência presente na maquiagem e de como dela a mulher se apropria para "'parecer mágica' e 'sobrenatural', afim de vencer o 'natural' e impactar os espíritos", Olgária Matos elucida de forma precisa na sua leitura filosófica. "O elogio da aparência levada a termo por Baudelaire desloca a tradição e aponta o moderno, uma vez que a trajetória da filosofia no Ocidente dualizou essência e aparência em nome da essência. Para Baudelaire, a 'essência' se retirou do mundo e dela só resta a ausência que deve ser presentificada pelo 'frívolo', pelo travestimento, pela maquiagem" (Matos, 2010, p. 251).

Se aperceber como escritor e ao mesmo tempo observador temporal da moda fez de Baudelaire uma espécie de lente do tempo – e também como um crítico de moda – que direcionou sua luneta de uma literatura desprendida à regra de escolas literárias para observar o surgimento do fenômeno moda. Constituindo uma leitura sobre a interrelação de Baudelaire com seu olhar sobre a moda, suscitado com *O pintor da vida moderna*, mas também com a leitura do poema escrito em latim "*Franciscae meae laudes*", publicado em *As flores do mal*, que trata de uma "costureirinha para quem o poeta compôs os versos", Matos (2010, p. 240) nos lembra que "para Baudelaire, a moda é o elemento passageiro, frágil, leviano da estética. Ela resolve, sem resolver, o conflito histórico, entre o passado e o futuro, porque ela é o traço da *repetição*, o que volta na forma do neo, do retrô".

A adjetivação "poeta-filósofo" conferida a Baudelaire poderíamos expandir, sem força nenhum de exagero, para "*flâneur*-observador-artista-filósofo". É o que propõe Jérôme Dufilho (2010, p. 120) ao afirmar que "Baudelaire aproxima o artista-*flâneur* ora ao vidro da vidraça, através do qual é observada a vida, ora ao espelho que reflete as imagens. Ele opõe a transparência à opacidade, o instantâneo da reflexão do espelho à expressão da imagem criada, a vontade ao instinto da criação". Baudelaire é um poeta que vivencia muitas efervescências e dentre elas o nascimento da alta costura, que de alguma maneira, transpõe essa novidade da moda em seu ensaio. O que Baudelaire representa é uma forma de estetização da existência humana assim como das roupas

como maneira de contestação das regras, códigos e padrões burgueses e que foram postos em xeque pelo dandismo no século XIX.

> "Assim vai ele [o poeta], correndo, procurando. O que procura? Certamente, tal como eu o caracterizei, este solitário dotado de uma imaginação ativa sempre viajando através do grande deserto dos homens tem uma finalidade mais alta do que a de um *flâneur*, um alvo mais geral, outro com respeito ao prazer fugitivo das circunstâncias. Ele procura algo que chamaremos aqui modernidade (...) Trata-se, para ele, de evidenciar na moda o que ela pode conter de poético no interior do histórico, de retirar o eterno do transitório" (Baudelaire, 1995, p. 198-199)[49].

A leitura de Olgária Matos a partir da contraposição do ideário romântico frente ao mundo moderno suscitada por Benjamin sobre a percepção de relevância do homem diante do mundo das coisas e dos objetos na modernidade é assertiva. "Benjamin mostra aqui momentos em que os homens se encontram abandonados ao poder das coisas. A alegoria precisamente é o modo de expressão de um mundo que se despojou de significado," confabula Matos (1995, p. 34), "de existência humana genuína. Na alegoria moderna – para Baudelaire – as coisas têm qualquer sentido ou sentido algum. A história barroca é a razão da desilusão, do fragmento, do niilismo – a natureza como cenário do sofrimento do mundo".

Por tratar de temas pertinentes Baudelaire partilha, em alguma medida, com o também escritor Honoré de Balzac, autor de *Tratada da vida elegante: ensaios sobre a moda e a mesa*, na observação dos costumes, por exemplo, via vestuários nos romances literários por homens e mulheres e como estes exerciam suas práticas no cotidiano parisiense, com as simbologias estéticas de suas indumentárias nos afazeres artísticos e sociais.

---

[49] *Apud* Matos (2010, p. 241).

> "Estou bastante convencido de que o próprio Balzac não estivera longe de adotar essa ideia, que é tanto mais justa quanto o gênio do artista que é o pintor de costumes é um gênio de natureza mista, isto é, em que entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filósofo, qualifiquem-no como quiserem; mas vocês serão certamente levados, para caracterizar esse artista, a agraciá-lo com um epíteto que não poderiam aplicar ao pintor de coisas eternas ou, ao menos, mais duradouras, ao pintor de coisas heróicas ou religiosas" (Baudelaire, 2010, p. 18-19).

No artigo "A moda e as ciências humanas", Roland Barthes (2005) destaca, entre outras questões, a relevância do diálogo existente entre escritores e a moda, de maneira que nas obras desses escritores as observações das composições das indumentárias transitam entre ficção e realidade em textos literários.

> "O vestuário concerne a toda a pessoa humana, a todo o corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade; isso explica por que os grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiam que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo" (Barthes, 2005, p. 362).

Pensando essa interrelação estabelecida entre literatura, moda e filosofia, Gilda de Mello e Souza reforça esse princípio de percepção das sensibilidades apuradas que guiam o projeto literário proposto pelas crônicas e romances para tratar das questões do cotidiano na produção baudelairiana, por exemplo, ao suscitar as curiosidades estéticas do *fin siècle* que encontram espaço de publicação inicialmente em jornais da época. A

crítica de moda então tem sua tipografia realizada nas páginas de jornais e revistas, em um primeiro momento, para em seguida ganhar as páginas como publicação em livros.

> "É verdade que o panorama que teremos será sempre um pouco estático, e para completá-lo seremos obrigados a lançar mão das observações do sociólogo, das crônicas do jornal e, principalmente, do testemunho dos romancistas, cuja sensibilidade aguda capta melhor que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim, a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda" (Souza, 1987, p. 24).

Outro autor a oferecer uma leitura sobre o contexto histórico de surgimento dos textos de moda em jornais e revistas em séculos passados é Lipovetsky. O jornalismo, decerto, abriu as páginas para os relatos de costumes – e aqui compreendemos "costumes" como vestuários mas também como práticas culturais – que resultam na observação literária que comporá a ideia de imanência da crítica de moda.

> "Com os primeiros periódicos ilustrados de moda no final do Antigo Regime, o tratamento dado à moda muda; doravante, é regularmente descrita por ela mesma e oferecida ao olhar: *Le Magazin des Modes Françaises et Anglaises*, que aparece de 1786 a 1789, tem por subtítulo: 'Obra que dá um conhecimento exato e ágil dos trajes e adereços novos'. Sem dúvida, toda uma literatura crítica se manterá, e até o século XX, fustigando os artifícios e a alienação das consciências nas pseudonecessidades, mas sem comparação com a amplitude sociológica e midiática da nova tendência 'positiva' para fazer da moda um objeto a ser mostrado, analisado, registrado enquanto manifestação estética" (Lipovetsky, 1989, p. 84).

Pensar a crítica baudelairiana é pensar a arte e o cotidiano das experimentações do mundo sem limites advindos da ordem da moral. "A crítica baudelairiana à arte

contemporânea não é a de ser *interessada*, mas simplesmente *interessante* – de onde desaparece a preocupação platônica de qualquer 'influência moral' da arte sobre seus ouvintes ou espectadores," filosofa Olgária Matos (2010, p. 231-233), "(...) pois é experiência própria da metrópole moderna, onde se vive a perda da identidade, na imersão na massa citadina. Se o Eu se constitui, antes de tudo, pela memória, o prazer diabólico consiste na faculdade da exceção por excelência: o *esquecimento*". Por isso mesmo, em sua produção literária, Baudelaire versa sobre assuntos e personagens sem pudores estéticos nos seus atos e vivências como percebemos, por exemplo, nas observações filosófico-literárias da mulher, do dândi e do *flâneur*.

Direcionando nossas reflexões para pensar e compreender a crítica de moda e sua realização no mundo contemporâneo, deparamos com um paradigma inicial que serve para contextualizar tanto a ampla proposição de coleções de moda que é ofertada sazonalmente aos críticos e às sociedades de forma geral como também a presença ou ausência de críticas sobre esses projetos de coleções. Diferentemente do mundo demarcado até a primeira metade do século XX, a contemporaneidade expandida com a simultaneidade dos desfiles da alta costura e do *prêt-à-porter* demanda uma nova realidade – ou desafio – para a crítica de moda: constituir repertório com conteúdo que sirva para direcionar, em alguma medida, as escolhas estéticas do público.

A ambiência de preparação de uma coleção e seu consequente desfile, território hegemônico e emblemático onde a crítica de moda se realiza, existe em decorrência de algumas prerrogativas. Com uma erudição poética, Christian Dior (2011, p. 18) narra esse contexto ao dizer que "cercando-se de sigilo, adotando um ritmo sazonal mais acelerado, mais desconcertante que no passado, a moda – misteriosa e inesperada – voltou a ser, graças a sua dose de desconhecido, um dos últimos refúgios do maravilho".

É exatamente nesse "desconhecido" que é "o maravilhoso" na moda, apontado por Dior, que uma coleção de moda planta seu gérmen criativo que será desfilado para uma plateia da qual faz parte o crítico de moda. Portanto, é a partir da constituição de uma gramática de moda proposta em uma coleção que o crítico constituirá sua crítica, a

qual adicionará elementos constitutivos da crítica. O *corpus* do crítico é, dessa maneira, a coleção e o que dela é construído como narrativa de processo criativo e que se expandirá e impactará em outras linguagens e possibilidades.

Os "impactos" causados por coleções nos críticos de moda produzem o despertar da apreensão do gosto e do julgamento, que conjuntamente com o repertório de domínio da história do campo, no sentido bourdieudiano, produz a crítica. Mais uma vez Dior (2011, p. 19) nos ajuda. "Ouço com frequência as pessoas dizerem que a moda é extravagante e suas criações são nocivas. Essas, aparentemente, são as duas críticas principais. Eu poderia responder que a segunda anula a primeira. Melhor ainda, justifica a primeira". Características de pessoalidade, de preferências individuais, de opiniões, devem ser abolidas em detrimento da qualidade de uma crítica de moda. Ou como acrescenta Svendsen (2010, p. 189-190), "a característica essencial da crítica é a *avaliação*, isto é, seu objetivo é expressar o mais claramente possível o que tem valor numa criação. (...) Outros componentes decisivos da crítica são: descrição, comparação, contextualização e interpretação".

A relevância da crítica de moda reside no critério que a confirma como campo da produção humana. Se a literatura, o teatro, as artes visuais e o cinema têm crítica, a moda também precisa da crítica, o que Svendsen (2010, p. 183) corrobora ao afirmar que "o campo da moda precisa de crítica séria se quiser ser levado como prática estética". Quando o costureiro da alta costura foi alçado à categoria de, conforme nos lembra Lipovetsky (1989), "árbitro inconteste da elegância" no contexto a partir do final século XIX, a moda começou a estruturar o campo da incipiente crítica de moda que passava a se desenhar, pois esse costureiro – e aqui pensamos no pioneiro Charles Frederick Worth, mas também em Paul Poiret – iniciou o projeto de assinatura autoral de suas criações, assim como o artista que pinta uma tela.

Adorno (2008, p. 62) quando nos diz que "o conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico. Eis por que exercem a crítica em si", está de alguma forma nos rememorando a ausência de uma tradição de crítica de moda em sua

evolução histórica a qual produz um preconceito que preconiza a leitura, em abundância, de extremo fascínio sem apreensão crítica em sua constituição. Talvez resida nesse ponto a visão crítica do autor. Ou ainda sobre essa mesma reflexão podemos lembrar que nem todas as produções das coleções da moda – e vejam que são inúmeras lançadas semestralmente em várias capitais da moda espalhadas pelo mundo – contemplam o que poderíamos considerar como emblemáticas que a elevariam à categoria de excelência criativa para (de)marcar atemporalmente a moda. Nem mesmo Yohji Yamamoto ou Jean Paul Gaultier criam, em todas as estações, coleções brilhantes no aspecto estético do ato de criar.

> "Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente, ligada ao que até hoje se manteve constantemente no estado latente. Sem dúvida, o que progrediu nem sempre é tão claro como a inervação da moda gostaria de impor, também ela necessita da reflexão. O estado global da teoria faz parte da determinação do elemento progressista; tal decisão não se deve aos momentos isolados. Em virtude da sua dimensão artesanal, toda a arte tem algo de um *fazer* cego. Esta parcela de espírito do tempo [*Geist der Zeit*] permanece incessantemente suspeita de reacionarismo" (Adorno, 2008, p. 291).

A ascensão e a queda da prática da crítica de moda põe na mesma balança lado a lado o criador de moda e o crítico de moda. E entre eles existe a sociedade (em uma leitura de viés filosófico-social) e o mercado (em uma leitura de viés econômico) que consome estética e mercadologicamente as criações de moda. A dependência entre eles é mútuo, pois é a partir do roteiro criativo do primeiro que o segundo produz sua crítica. E o mundo da moda não é muito afeito à crítica. Como nos lembra Svendsen (2010, p. 184), "a moda sempre se viu num lugar entre arte e capital, no qual muitas

vezes abraçou o lado artístico para abrandar seu lado financeiro. Os aspectos comerciais, no entanto, tendem a sufocar a possibilidade de crítica genuína".

Isso nos faz lembrar ainda da emergência de uma proposição a ser estabelecida, a do entendimento e da aplicabilidade do que é crítica de moda e o que é crítica na moda. À primeira, imputamos toda a produção realizada pelos críticos de moda que contemplam os objetos criativos da moda, em sua maioria a partir das coleções desfiladas; e à segunda nos referimos ao traço de uma metalinguagem que estabele a prática de realizar uma autocrítica no âmbito interno do processo criativo que pode ocorrer antes, durante ou após a sua consequente exibição ao público e aos críticos, isto é, os estilistas tentando perceber, pelo viés crítico, seus erros, mas também os acertos, na realização do projeto criativo de uma coleção.

Ao discorrer sobre o estatuto do crítico de moda e como ele se insere numa realidade de campo de atuação ainda em constituição, Svendsen (2010, p. 187) destaca o fato de que "a competência de um crítico de moda difere da de um teórico da moda, assim como a crítica de arte difere da teoria da arte". Pela defesa da constância de forma mais abundante da prática da crítica de moda, sem incorrer nas armadilhas de não se permitir assistir a um desfile por ter recebido uma crítica negativa na estação passada, por exemplo, Svendsen propõe amplitude teórico-crítica da moda para se pensar esta como filosofia estética. "Precisamos de artigos de crítica de moda porque eles nos ajudam a reconhecer os méritos e as debilidades de estilistas e tendências, mas precisamos também de ensaios mais longos em que os críticos possam desenvolver ideias em maior profundidade e se alongar sobre o papel da moda nas nossas vidas. Nesse sentido, a crítica de moda se moverá na direção da filosofia da moda. Ela se torna uma questão de *pensar a moda*" (Svendsen, 2010, p. 195).

# A MODA E SEUS LIMITES

O pensamento sobre as amplitudes da moda e seus limites, obviamente, faz-se necessário. Seus alcances enquanto modalidades criativas, o que podemos compreender ainda como projeto estético, vão lhe conferir tanto sua amplitude quanto sua limitação. Dito de outra maneira, aquilo de que se idealiza da moda como projeto de criação pode incorrer na sua limitação criativa em decorrência, em sua maioria, pelas regras impostas pelo mercado que a rotulam e engavetam em caixinhas ou ainda pela não aceitação como proposição criativo-estética. Basta pensarmos que nem sempre uma coleção de moda alcança o que se predispôs a alcançar.

Se nos determos a questões de impactos e relevâncias, a moda, constituída no princípio da "busca pelo novo", esquadrinha sobretudo nos amplos desenvolvimentos do ato de fazer alinhado ao aparato técnico-industrial das realidades dos séculos XX e XXI uma perversa armadilha que a aprisiona enquanto registro estético de uma época. Esse estatuto da novidade funciona como algo que vai tensionar a moda entre os tempos. No pensar de Adorno (2008, p. 407), "o novo é o herdeiro do que antes queria dizer o conceito individualista de originalidade que, entretanto, apresenta como

pretexto os que não desejam o novo, acusando-o de falta de originalidade, de uma forma progressista da uniformidade".

Diante dessa armadilha tensionada na busca e proposição constante do novo com as inúmeras coleções de moda que são ofertadas a cada estação de cada ano em capitais da moda, as quais abrangem desde as "*big four*"[50] até outras capitais da moda (tais como São Paulo, Tóquio, Berlim e Barcelona), o que demonstra o desenho do mapa contemporâneo da moda, acabou por pôr a moda em uma armadilha que se traduz na crise do seu paradigma de existência no mundo contemporâneo. Lipovetsky e Serroy percebem uma realidade de transfronteira para tentar compreender o binômio efemeridade-obsolescência da moda.

> "Este é um tempo em que o universo da produção, da comunicação e da distribuição obedece a um processo de obsolescência estilística acelerada, que é o mesmo em vigor na moda. Nas sociedades redesenhadas pelo capitalismo artista, a moda deixou de ser vinculada a uma esfera privilegiada – o vestuário –, como foi o caso séculos a fio. Ela se apresenta como um processo generalizado, uma forma transfronteira que, apoderando-se de cada vez mais domínios da vida coletiva, reestrutura os objetos e os lugares, a cultura e as imagens" (Lipovetsky e Serroy, 2015, p. 79).

Pensar sobre a moda e seu ato criativo implica em pensar sobre as sutilezas do sensível, da potência deste e da existência que põe na mesma realidade a moda, o criador de moda e quem a recebe como roteiro estético de vida. Nesse viés, Rosane Preciosa nos propõe uma alternativa para pensarmos a respeito dessa questão.

> "No caso específico da moda, e é bom que eu adiante isso logo

[50] Expressão utilizada para contextualizar as forças e contribuições históricas, estéticas e mercadológicas empreendidas no mundo da moda pelas primeiras capitais a se destacar nesse universo; a saber, Paris, Londres, Nova York e Milão.

> para você, eu a percebo como uma forma absolutamente singular de sintonizar ideias, sensações, que vão modelando o contemporâneo, encarnando-as. Neste sentido, ela, em certa medida, pode nos oferecer um diagnóstico do mundo em que vivemos. Nas suas mais variadas manifestações, ela nos propõe modos subjetivos que serão vestidos por nós. Isso exige que estejamos bastante atentos ao sentido das peles que iremos sobrepôr às nossas" (Preciosa, 2005, p. 30).

A realidade contemporânea de existência da moda nos expõe diante de um quadro muito mais complexo do que em séculos passados. Se antigamente questões como a proteção, a moral, o pudor, o ornamento pautavam a constituição da moda enquanto tema com roteiro estético nos cotidianos das sociedades, a modernidade do final do XIX e sua passagem para a vida contemporânea do XX e XXI se pautam numa percepção feérica e espetacular da moda, em que o valor de exposição é elevado ao máximo. Sobre esse tópico, Smyth (2002, p. 161) nos lembra que "(…) os modernos teóricos do vestuário de outras persuasões parecem geralmente concordar com Thomas Carlyle que a origem do vestuário não deve ser localizado em modéstia ou utilidade, mas em 'exibição'"[51].

As credenciais da moda *per se* na vivência contemporânea demanda em sua existência temporal e espacial compreender seu projeto de realização, seus impactos, mas sobretudo as existências de limites e seus alcances. "A passagem do século XIX para a nossa contemporaneidade é, para qualquer pessoa interessada no mundo da moda, o motor de uma investigação sobre a sensibilidade em torno da moda", comenta Lilian Santiago (2014, p. 18). Essas sensibilidades que se configuram na dinâmica da contemporaneidade respondem por um roteiro que nos guia para a percepção da moda como fenômeno. Mas um fenômeno que ultrapassa as margens do tempo e que também posso questioná-lo e repensá-lo. Estamos no século XXI, mas podemos ser levados ao

---

[51] "(...) modern dress theorists of otherwise various persuasions seem generally to agree with Thomas Carlyle that the origin of dress is not be located in either modesty or utility, but in 'display'" (Smyth, 2002, p. 161, tradução nossa).

XIX ou a qualquer outra época por um coleção que suscite e explore o sensível, a imaginação. Esse é o fantástico na moda, o deslocamento dos tempos que faz com a noção de "limite" possa ser apagada no âmbito histórico, mas que também possa ser percebida quanto ao esgotamento das proposições de ideias estéticas da moda.

E se pensarmos que essa nova modalidade de compreensão da tensão existente entre vestuário e moda e seus limites atinge tanto os seus teóricos quanto seus criadores, nos é fornecida uma chave de interpretação para que possamos percebê-la como um espelho da vida. O que, de alguma maneira, borraria qualquer limitação que possa vir a existir na moda como roteiro definidor, delimitador. "Ora, nessa exigência febril das mudanças, onde buscar fontes de inspiração para a variação indefinidamente renovada dos corpos, dos detalhes, dos gostos e das idiossincrasias?", questiona-se Santaella (2004, p. 121) ao pensar sobre o traço alucinante da efemeridade na moda. E direcionando sua reflexão para perceber nas relações de aproximações da moda com outros campos ela nos diz que "a solução que a moda encontrou para isso, muito similar ao que ocorreu no mundo da arte e das linguagens pós-modernas, foi a de buscar os estilos do passado remoto e recente para releituras cíclicas e contínuas".

Pois quando afirmamos que a moda imita a vida, de alguma maneira, também assumimos as implicações que essa afirmação pode gerar. De tudo o que a moda se propõe a realizar, o mais incrível talvez seja sua liberdade. E quando pensamos em liberdade estamos direcionando nossa reflexão para tudo o que de mágico – algo como a teoria da magia de Marcel Mauss – a moda pode produzir para os homens e mulheres.

Muito embora saibamos que por transitar entre o estético e o mercado, a moda padeça do que podemos perceber como isonomia entre o que ela cria e do que isso se transforma em objeto, respingando na sua própria essência enquanto modalidade estética. Talvez resida aí uma possibilidade para entendermos uma limitação para a moda.

Diante disso, criadores de moda se deparam com o contínuo exercício do ato de

criar no universo da moda mapeado de regras de inúmeras ordens que (de)marcam de que maneira esses criadores podem constituir suas ideias inspiracionais para o complexo tempo da atualidade da moda em que a máxima do cânone estabelece limites de ordem física (em relação ao corpo humano, por exemplo), mas também que demanda maneiras de perceber, sentir e esquadrinhar os novos desejos estéticos de moda.

Diante disso, um dos principais limites da moda é a ausência de sensibilidades nos criadores. Pois mesmo diante de adversidades é a sensibilidade aliada aos espírito artístico e do tempo que fornecem modos de luta e enfrentamento diante dos limites físicos, simbólicos ou mesmo de outras naturezas com os quais a moda se depara.

capítulo III

# a moda: entre arte e mercadoria

**Fig. 17:** Editorial de moda “Cena Limpa” da revista *Elle Brasil,* de setembro de 2010, une arte e moda, por Zee Nunes e André Katopodis (Foto: André Katopodis/ *Elle Brasil*).

# MODA E CULTURA

Mais um tema emblemático para o universo da moda: o da interrelação, mas antes desta, o reconhecimento da moda como uma prática/expressão artística, ou simplesmente como mais uma arte. Esse embate que divide a comunidade de teóricos e criadores em dois blocos, o dos que a idolatram e enxergam na moda um passaporte para o processo do "fazer artístico"; e o outro, que responde pela atitude de vituperar a moda dotada do traço de arte. No entanto, esse embate data de um longo tempo.

Quando Nancy J. Toy invoca Paul Poiret para nos contar que o hibridismo de costureiro-artista foi bastante desenvolvido na pessoa dele, ela nos fornece um roteiro para pensarmos essa fronteira que é tema de contestação por alguns, assim como assunto resolvido para outros. A relação entre as artes – e aqui estamos pensando essencialmente na ideia de belas artes – e a moda tem sua constituição nas práticas, experiências imersivas estabelecidas entre costureiros da alta costura e artistas dos movimentos dos "ismos" desde o final do XIX e início do XX. "Paul Poiret e outros *designers* franceses de roupas do início do século XX patrocinaram as artes e muitas

vezes se construíram como artistas em um esforço para empregar a alta cultura e seus discursos", lembra-nos Toy (2003, p. 15, tradução nossa)[52], o que de alguma maneira justifica as consciências dos costureiros em praticar, ou melhor dizendo, estabelecer um diálogo entre moda e arte. E esquadrinhando ainda mais esse momento histórico, Toy (2003, p. 47, tradução nossa) resgata uma controversa declaração de Poiret ao jornal *The New Times*[53], no ano de 1913, em que ele esbraveja: "Senhoras venham a mim como os adultos vão a um distinto pintor para obter seus retratos postos em telas. Eu sou um artista, não um costureiro"[54]. A essa lista podemos lembrar algumas parcerias expressivas como as que ocorreram entre Coco Chanel com Igor Stravinsky e Jean Cocteau; ou ainda Elsa Schiaparelli com Salvador Dalí, entre outros.

Essa relação entre moda e arte tem também uma leitura pela compreensão da tradição e da inovação. E dessa maneira, a alta costura se oferece como terreno fértil para as percepções teórico-estéticas entre esses dois campos pois é a partir dela que percebemos a composição da autonomia do ato de criar do artista com a autonomia do ato de criar do estilista de alta costura por essa produzir mais perceptivelmente a noção de aura. Ou como nos explica Valerie Steele (2012, p. 13), "moda – especialmente alta costura, que é feita à mão e não produzida em massa – às vezes é considera arte".

O debate sobre o aspecto de aura no sistema da moda, faz-se essencial, portanto, para compreendermos dois movimentos: o primeiro deles dará conta da compreensão do conceito de modernidade e sua (inter)relação com o mundo da moda; para, em seguida, apontar e comentar momentos na evolução do homem, sobretudo nas eras moderna e pós-moderna, de vanguardas e suas contaminações nos processos criativos da arte e da moda, como, por exemplo, o movimento do Futurismo no vestuário.

---

[52] "Paul Poiret and other early twentieth-century French dress designers patrozined the arts and often constructed themselves as artists in an effort to employ high culture and its discourses" (Toy, 2003, p. 6, tradução nossa).

[53] Citado no texto jornalístico "Paul Poiret here to tell of his art", *The New York Times*, 21 de setembro de 1913. Seção 1, 11. (*Apud* Toy, 2003, p. 346).

[54] "Ladies come to me for a grown as they go to a distinguished painter to get their portraits puto n canvas" (Toy, 2003, p. 47, tradução nossa).

Em seu artigo "O duelo Chanel-Courrèges"[55], Barthes trata do embate entre a tradição na moda da alta costura, representada pelo signo da elegância de Chanel, *versus* a inovação, preconizada pelo projeto visionário do *prêt-à-porter* de Courrèges. De alguma forma o pensamento barthesiano se aproxima da teoria proposta por Norbert Elias e John Scotson, no livro *Os estabelecidos e os outsiders*[56], do qual podemos empreender uma análise comparativa entre a dicotomia estabelecida entre os "estabelecidos" como sendo os costureiros da alta costura (que detém o poder da tradição) e os "*outsiders*" (como os estilistas visionários do *prêt-à-porter* tentando seus lugares no olimpo da moda).

> "Assim, de um lado a tradição (com suas renovações interiores) e de outro a inovação (com suas constantes implícitas); de um lado o classicismo (ainda que sensível), de outro o modernismo (ainda que familiar). Quero crer que nossa sociedade precisa desse duelo, pois se empenha – pelo menos há alguns séculos – em instaurá-lo em todos os domínios da arte e com formas infinitamente variadas; e se hoje ele explode na moda, com uma nitidez excepcional, é porque a moda também é uma arte, tanto quanto a literatura, a pintura, a música" (Barthes, 2005, p. 371).

Outro importante relato advém da experiência de Christian Dior (2011, p. 17) quando diz que "foi uma revolução de grandes consequências, que nos levou precisamente aonde chegamos. Se um costureiro pode falar da sua profissão, hoje, é porque essa profissão passou de artesanato para criação artística. É porque ele assina suas roupas, tenta impor seu gosto. O material, outrora preponderante, curvou-se diante do estilo". Essa consciência do fazer moda na alta costura tem uma relação, no pensamento de Pierre Bourdieu (1983), com a alta cultura.

---

[55] Originalmente publicado na edição francesa da revista *Marie Claire*, edição de setembro de 1967. Recentemente complilado e publicado no livro: Barthes, Roland. *Inéditos vol. 3: imagem e moda*; trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp.365-372.
[56] Elias, Norbert; Scotson, John. *Os Estabelecidos e Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*; trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Ao indagar-se sobre o aspecto de futilidade na moda, o que de alguma forma tendencia a não considerá-la como expressão artística, Dior é taxativo. “Fútil? Não. Não existe mais futilidade na moda do que na poesia ou na música. Os séculos passam e, com eles, a moda ganha uma espécie de dignidade. Ela se torna testemunha de uma época. Nossos tempos são de imagens. (...) existe ocupação mais louvável do que tentar criar um segredo agradável a cada seis meses? Ao contrário, não existe nisso uma forma de sabedoria?” (Dior, 2011, p. 21). De maneira que diante dessa compreensão podemos perceber moda como fruição de sensibilidades, ora a alta costura se expõe como uma modalidade de “terreno dos sonhos”.

E é nesse contexto que o processo de criação no mundo da moda se retroalimenta para idealizar um projeto estético de moda, que na atualidade contemporânea ultrapassa as delimitações do vestuário e se estende a outros objetos tais como celulares e carros, por exemplo, servindo para explicar as múltiplas facetas da moda como um objeto que tem em sua gênese constitutiva os traços de multiformidade, proteiformidade. Nos dizeres de Santaella (2004, p. 120) funciona como “aquilo que, na moda, fala à sensibilidade, exala imaginação criadora, aquilo que, na moda, tem preocupado os artistas, poetas, estetas e pensadores”.

A similitude do pensamento de Dior encontra em Lipovetsky um aliado quando este nos diz que “os costureiros, ao zelarem por afirmar sua singularidade, não podem elaborar suas coleções sem levar em consideração o que aparece de original em seus concorrentes, tendo a moda por vocação surpreender e inventar continuamente novidades” (Lipovetsky, 1989, p. 99). Os verbos “surpreender” e “inventar” servem, portanto, como espécies de bússolas que guiam as dinâmicas criativas dos estilistas em suas realizações enquanto discurso e processo.

“Como qualquer artista o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte. As unidades básicas da moda são, como vemos, as mesmas das demais artes do espaço,” nos ensina Gilda de Mello e Souza (1987, p. 33-

34), "e por isso é possível que, independente da vida efêmera e dos objetivos mais imediatos, se ligue de alguma maneira às correntes estéticas de seu tempo. Principalmente à arquitetura e à pintura". Mesmo diante da polêmica em se refletir a moda como uma arte, a pensadora se predispôs a essa tarefa.

O estatuto epistemológico que compreende a moda e sua interrelação com o universo das Artes é postulado por Gilda de Mello e Souza (1987, p. 40) ao afirmar que "na verdade é o movimento, a conquista do espaço, que distingue a moda das outras artes e a torna uma forma estética específica (...), o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios".

**Fig. 18:** *Line-up* final com os oito *looks* da coleção "Neriage" de Rafaella Caniello, estilista formada pela Faculdade Santa Marcelina em 2016, a qual tem em seu processo criativo a inspiração a partir do pensamento filosófico de Arthur Shopenhauer (Foto: Donisete Ezidio/ Cortesia FASM).

Em um diálogo no qual se propõe a moda buscando referências na filosofia para seu processo criativo, a estilista Rafaella Caniello após realizar a leitura de *O mundo*

*como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer, inspira-se nas ideias filosóficas deste pensador e realiza um processo de transferência teórico-inspiracional, o qual direcionou para seu ato criativo a partir das sensibilidades do pensar e que se concretizou como sensibilidades para a moda. Surgiu, então, a coleção batizada como "Neriage"[57], em que tendo como princípio fundante, segundo a filosofia schopenhaueriana, a ideia da existência de um caráter próprio, uma essência contida em todos os seres e materiais, Caniello se predispôs ao desafio de estudar a matéria, a textura e a relação primordial do corpo e da roupa; aliados a uma proposição minimalista das modelagens e cores dos *looks* que contou ainda com as incorporações de referências do universo nipônico. Formas, silhuetas, tecidos, cores, por exemplo, se constituem em elementos no discurso da sensibilidade da criadora e que propõem um olhar interpretativo para um discurso de uma cultura da moda.

As tensões teóricas entre os pensadores em perceber a interrelação moda & arte se sucedem. Mas Adorno, em sua *Teoria Estética*, ao pensar sobre a conceituação do novo e seu paradigma estético na arte em oposição à tradição não compartilha da mesma compreensão suscitada Souza. Centrando sua reflexão na dualidade no conceito de espírito do tempo para empreender a compreensão da dualidade tradição *versus* visionário, ele nos diz que "a posição da arte atual perante a tradição, que se lhe reprova de muitos modos como perda da tradição, é condicionada pela mudança interna da própria tradição. (...) O Novo é o sinal estético da reprodução ampliada, justamente com a sua promessa de abundância ilimitada" (Adorno, 2008, p. 40-41).

Recorrendo a poesia e prosa de Baudelaire, Matos (2010, p. 253) nos possibilita uma chave de leitura para esse embate que passa a se constituir na modernidade. "Quando Baudelaire teoriza o moderno é para considerar tanto a intransmissibilidade da tradição quanto para indicar a epifania do instantâneo e do inapreensível. Para Baudelaire há, no presente, um descompasso entre a tradição e sua transmissão". Esses

---

[57] Termo usado na cerâmica japonesa que significa a mistura de diferentes cores de argila no forno com o objetivo de produzir um efeito marmorizado. E como na coleção da estilista a proposta estabeleceu uma fusão entre o pensamento do filósofo com referências japonesas, a ideia desenvolvida foi misturar diversos tecidos em harmonia.

conceitos podem ser percebidos quando o criador de uma grife famosa sai de cena e um "jovem" talento assume o disputado posto de criador de tal grife. Isso ocorreu, dentre alguns exemplos, com Karl Lagerfeld ao assumir a *maison* Chanel, que por mais que aquele tentasse preservar e manter a tradição da Chanel, de alguma maneira, acabou por imprimir seu olhar e sua sensibilidade estética de moda.

Adotando uma divisão crítico-histórica da moda em quatro estágios para compreender sua evolução e difusão, proposta por René König no livro *Umanità in passerella*[58], Philadelpho Menezes nos lembra uma questão importante no diálogo da moda com a arte, que ainda tem como personagem nessa trama o consumo.

> "As vanguardas surgem exatamente no momento em que a moda inicia seu quarto estágio, caracterizado essencialmente pelo desenvolvimento da indústria têxtil e sua entrada no painel da sociedade de consumo. (...) Nas vanguardas, esse fascínio vai se dar antes de mais nada dentro do projeto utópico de reingresso da arte na vida, da interferência do produto estético na realidade. Em qualquer dos movimentos de vanguarda em que se possa ver um interesse e uma intervenção no campo da moda isso sempre se dá como parte do projeto geral de intervenção na vida real e modificação estética dos padrões de gosto das grandes populações citadinas" (Menezes, 2001, p. 115)

A moda apresentada pela arte de vanguarda é semelhante aos sonhos revolucionários analisados por Walter Benjamin. Ela pode ser compreendida como uma intervenção dos artistas no tempo presente com o objetivo de transformar as subjetividades modernas. Esses projetos se situavam numa zona limiar porque transitavam entre a realidade e o sonho, eles visavam modificar o espírito cultural de uma época por meio de ações que uniam arte e vida. Com isso, rememoramos o ideário

---

[58] König, René. *Umanità in passerella*. Milano: Longanesi, 1988.

do programa moderno, que é filho do romantismo, isto é, visa a vida como arte. Nesse sentido, não se trata apenas de fazer objetos mas sim fazer da vida arte. E quando temos como foco o fenômeno moda, em especial, o modo de se vestir o que se cria é todo o refinamento que esse ato propicia e, portanto, suas relevâncias. Essas mudanças, ainda que incipientes e realizadas num pequeno espaço social, eram capazes de promover reflexões sobre as experiências que transformavam a existência.

"Essa intervenção no campo da moda é fundamental para se compreender aquele projeto mais amplo de intervenção na própria vida, e ela se diferencia, dentro do âmbito das vanguardas, pela capacidade e possibilidade de interferência dos movimentos na área da produção industrializada da moda", complementa Philadelpho Menezes (2001, pág. 116). Porque se compreendemos os anseios e a autonomia da arte como experimentações estéticas da vida, podemos também entender a moda imitando a vida, em uma leitura na qual o projeto criativo da moda serve como um registro da sociedade e de sua época em que se pratica e se torna vigente.

Lars Svendsen (2010), também um leitor de Simmel, chama a atenção para a dificuldade em apreender o sentido das mudanças da moda. Para ele, a apreensão de suas novidades e mudanças é o resultado de um jogo de relações que estabelecemos entre o presente e o passado. O que, em certa medida, apareceu anteriormente na reflexão de Lipovestky quando considera o tempo moderno como sendo intrinsecamente o tempo da moda.

> "(...) A efervescência temporal da moda não deve ser interpretada como a aceleração das tendências para a mudança mais ou menos realizada segundo as civilizações, mas inerente ao fato humano social. Ela traduz não a continuidade da natureza humana (gosto pelas novidades e pelo enfeite, desejo de distinção, rivalidade dos grupos etc.), mas uma descontinuidade histórica, uma ruptura maior, ainda que circunscrita, com a forma de socialização que vinha exercendo, de fato, desde sempre: a lógica imutável da tradição. Na escala

> da aventura humana, o surgimento da temporalidade breve da moda significa a disjunção com a forma de coesão coletiva que assegura a permanência costumeira, o desdobramento de um novo elo social paralelamente a um novo tempo social legítimo" (Lipovestky, 1987, p. 32-33).

Se direcionarmos nossa reflexão, por exemplo, para o Futurismo italiano (com a produção de sete manifestos especificamente produzidos sobre as questões do vestuário e da moda que são assim intitulados: "Manifesto da Roupa Masculina Futurista" e "Manifesto da Roupa Anti-neutra", ambos de Giacomo Balla, em 1913 e 1914; "Manifesto da Moda Feminina", de Vicenzo Fani, em 1920; "Manifesto da Moda Solar", de Ernesto Thayaht, em 1930; "O Manifesto para a Transformação da Roupa Masculina", de Ernesto Thayaht & Ruggero Michahelles, em 1932; e "O Manifesto Futurista da Gravata Italiana", de Renato di Bosso & Ignazio Scurto em 1933) e seu impacto na moda, podemos compreender como esses projetos de entendimento da vida na arte mapeou, via moda, modalidades visionárias para a época.

De maneira que a inserção da moda na arte é extremamente complexa – mas historicamente viável e registrada – porque desvela os embates existentes entre história, memória e tempo. A relação estabelecida entre a arte de vanguarda e a moda no começo do século XX se constitui sob a égide da antecipação e da transgressão. No Futurismo italiano, a estetização das vestimentas se associa a um caráter provocatório da intervenção na moda, conforme conceitua Philadelpho Menezes (2001, p. 116-117): "No projeto de moda do Futurismo, a fusão da arte com a vida, então, faz parte da busca de estetizar a realidade segundo a ótica do movimento, dentro daquilo que os seus próprios artistas denominaram a reconstrução futurista do universo."

**Fig. 19:** Ambientado como se fosse uma galeria de arte, o desfle da coleção de alta costura da dupla Viktor & Rolf (outono-inverno 2015) propõe uma reflexão extrema sobre as contaminações existentes entre arte e moda contempâneas em desfile performático no qual os *looks* são encenados como moda e em seguida são dispostos como obras de arte (Fotos: *Vogue*).

# MODA E CONSUMO

Em uma visada filosófica que pensa a relação da moda com o mercado, resultando, portanto, no princípio do consumo na moda, Benjamin ao observar o traço da temporalidade existente no tempo de vida e de morte das – possíveis – mudanças, variações, suscitadas pela sazonalidade da moda e que as posiciona com mercadorias para o consumo nos diz que essa [a moda] é filha dileta do capitalismo. Dois contextos históricos ocupam papéis de relevâncias, portanto, a Revolução Industrial que propiciou a expansão das indústrias têxteis pelo mundo, assim como o processo de produção que se inicia com a alta costura mais se expande com a produção em série do *prêt-à-porter*. "Aqui a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro," filosofa Benjamin (2006, p. 101), "a morte, mede o século em braças e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês, se chama *révolution*".

O consumo na moda muito provavelmente se instaura com a preconização do conceito de luxo. Embora saibamos que esse consumo era vivenciado em sua plenitude pela elite. Montesquieu, na França do século XVI, pensou as suas dinâmicas. "O luxo

sempre é proporcional à desigualdade das fortunas. Se num Estado, as riquezas são distribuídas proporcionalmente não haverá luxo, pois ele é baseado somente sobre os haveres obtidos pelo trabalho alheio" (Montesquieu, 1979, p. 99). Essa leitura do mundo real suscitada pela época do filósofo resultará no mundo moderno do capitalismo que direcionará a moda, em uma chave de leitura hegemônica, ao abuso excessivo do consumo, fetichizando tudo de que dela se cria como proposição estética para as sociedades, especialmente na alta costura mas também no *prêt-à-porter*.

Trazendo nossa reflexão para o mundo moderno, outra ponto relevante na observação filosófica benjaminiana sobre fetichismo e moda advém da percepção dos traços orgânico e inorgânico dessa no constructo de fetichização. Sobre isso, Benjamin (2006, p. 107) nos diz que via "fetichismo, o sexo suprime as barreiras entre o mundo orgânico e o inorgânico. (...) A própria moda é apenas um outro meio que o atrai ainda mais profundamente ao mundo da matéria". Esse pensamento sobre olhar a existência e o que dela se produz materialmente tem destaque na filosofia do autor. Santaella (2004, p. 115) é assertativa sobre essa reflexão quando proclama que "materialmente, como existente no espaço e no tempo, a moda é resultado explícito do capitalismo". Pois bem, estamos diante da relação mais cara à moda: sua barreira tênue com o mercado, gerado pelo consumo exarcebado de suas criações.

Mais uma vez Olgária Matos (1995, p.45-46) é assertiva ao nos dizer que "a visão benjaminiana reconhece na *modernização* das condições de existência, determinada pela evolução das forças produtivas, a compulsão à repetição que caracteriza o mito e que, não obstante, se impõe no regime capitalista, oferecendo como ciclo perpétuo do *idêntico na novidade*". Esse pensamento encontra na moda uma modalidade de realização uma vez que ao fetichizar seus projetos criativos a moda possibilita uma tensão entre a defesa estética do que se cria mas que acaba por perder a aura ao se destinar ao consumo exarcebado. E essa construção constante de uma novidade na moda acaba por se tornar, em boa parte, algo que a faça se perceber como idêntica.

Mas se a moda é a expressão em hipérbole do fetichismo o que dela podemos compreender como mercadorias que carreguem algo além do desejo? Olgária Matos (2008, p. 12) nos lembra que "a lei do valor de uma mercadoria é fetichismo porque significa que toda a sociedade atribui aos objetos um caráter imaginário. Acreditar que as mercadorias 'contém' trabalho é uma ficção aceita pelos membros da sociedade de mercadorias, pois esta lei corresponde ao totemismo moderno". E exatamente esse mercado que regula a prática de valor de quanto custa monetariamente o que é criado no mundo da moda. A este valor monetário é imbutido o valor simbólico, este com proporções gigantescas em sua maioria. O que no pensamento de Baudrillard (1996, p. 111) nos fornece uma leitura filosófica para compreendermos a moda como "forma acabada da economia política, o ciclo onde vem abolir-se a linearidade da mercadoria".

Ainda sobre esse momento de transição do XIX pro XX, tempo no qual a moda foi testemunha contumaz das mutações do capitalismo, Santaella (2004, p. 117) nos rememora que "a lógica do capital essencialmente não mudou, assim como não mudou o papel fundamental que a moda desempenha em prol da superestimulação do consumo, papel este que ela executa graças à sua face volátil, capaz de fisgar o apetite dos sentidos". De maneira que entre os sentidos e consumo há uma moda proponente de ideias estéticas que objetivam as mentes.

Em sinergia com os impactos de consumos estético e mercadológico da alta costura, Dior, que de alguma maneira retoma a filosofia montesquiana sobre a relação da elite com luxo, explicita os traços de qualidades típicas que elucidam a hegemonia das criações dela para o mercado de moda, o que de alguma forma também nos serve como uma possibilidade de compreensão da lei de valor de mercadoria e fetichismo.

> "Reconheço que as roupas que criamos são acessíveis a poucos. Não se deve lamentar isso. A elite é necessária a uma sociedade. Além disso, a criação de alta costura tem pelo menos duas justificativas essenciais. Em primeiro lugar, ela é um protótipo e, como tal, cara. Em segundo lugar, ela representa um tesouro

> do artesanato consciencioso, um triunfo da habilidade manual, uma forma de obra-prima. (...) Está à frente do seu tempo e é totalmente inédita. E é ela que, amanhã, pela maneira como será usada, fará a moda de Paris, a moda do mundo"[59] (Dior, 2011, p. 23).

Já Lipovetsky enxerga a interrelação exercida entre os costureiros da alta costura, em especial, seus projetos para se constituir tendências de moda e o que dessa relação resulta como poder. "O que se chama de 'tendência' da moda, em outras palavras, a similitude existente entre os modelos das diferentes coleções de um mesmo ano (lugar da cintura, comprimento do vestido, profundidade do decote, largura dos ombros)," conceitua Lipovetsky (1998, p. 98), "faz muitas vezes crer, erroneamente, que a moda é decretada por combinação deliberada entre os costureiros e confirma a lógica 'aberta' do poder da alta-costura".

A leitura diordiana, em alguma proporção, assemelha-se à leitura benjaminiana, pois Dior percebe e identifica as personagens envolvidas na prática do fetichismo de mercadorias da moda. Mas a moda não cria sonhos? E quando nos questionamos dessa forma estamos pensando essencialmente na alta costura. Pois bem, mesmo esta disponibiliza modalidades de mercadorias que não são somente perceptíveis com os *looks* de uma coleção. Os estilistas e grifes de alta costura, sob a gestão de seus profissionais da área de negócios e *marketing*, ou melhor dizendo, dos conglomerados empresariais, operacionalizam uma estratégia de mercado que reforça o desejo pela marca até mesmo em quem não pode efetuar a compra de uma peça desfilada na Semana de Alta Costura de Paris, epicentro mundial da alta costura. Se não se pode comprar um vestido da coleção por ser caríssimo compra-se, portanto, um perfume ou um acessório que pode ser um lenço, uma bolsa, um par de sapatos. A essa prática compreendemos como "a parte pelo todo", isto é, se o fetichismo pelas mercadorias da

---

[59] Nesse sentido, o criador reforça o princípio histórico de surgimento e hegemonia da alta costura na capital francesa, que demanda para o criador que pleteia desfilar lá seguir regras rigorosas da Câmara Sindical da Costura Parisiense. Sobre as regras e normas da Câmara, sugerimos a leitura de: Grau, François-Marie. *La haute couture*. Paris: PUF, 2000. (Destaque para o Anexo 2 Organização Sindical da Alta Costura).

alta costura não se concretiza pelos produtos com máximo valor monetário, isto é, os vestidos das coleções, estimula-se a compra em escala mais abrangente do que rondeia esse universo, como perfumes, lenços, bolsas.

E é exatamente nessa estratégia onde reside o maior lucro financeiro das grifes da alta costura uma vez que a clientela que compra os *looks* das coleções é bem reduzida. A produtividade de mercadorias direciona à necessidade ou ao conformismo, mas sempre regulando a liberdade do ato de consumir. Essa percepção é bem desenvolvida na realidade do mundo ocidental.

> "Nas sociedades ocidentais contemporâneas, presididas pelo princípio do rendimento, o princípio de realidade se infiltra no princípio do prazer, assim como a produtividade não é decidida pelos homens mas se impõe, fazendo violência à natureza exterior, por tratá-la como um bem disponível à exploração produtiva para fins de acúmulo do capital. Ao que responde a dominação da natureza interior ao homem, produzindo conformismo que reproduz e mantém o reino da necessidade, proscrevendo o da liberdade" (Matos, 2008, p. 16).

Há uma saída para essa realidade? Ou o homem a partir da modernidade sempre estará fadado a essa dinâmica de fetichismo das mercadorias? Uma percepção dessa realidade pode se operar quando compreendemos a criatividade da moda adquirindo caráter mercadológico seja na esfera simbólico-estética seja na econômico-financeira, e ela não existe sem uma equação que contrabalanceie a liberdade do ato criativo dos estilistas de alta costura e do *prêt-à-porter*. Mas criatividade não seria sinônimo de alimentação do ato imaginativo, do exercício pleno da liberdade, assimo como de desprendimento? Mais uma vez Olgária Matos nos oferece uma possibilidade para pensarmos sobre esse questionamento.

> "Contra o mundo do Capital que declara guerra à *flânerie*, o direito à preguiça revela que o ocioso é um *ludista* do tempo do

> consumo pois interrompe a lógica da produção, do hiperconsumo e do subconsumo, reabilitando o tempo próprio à produção dos bens culturais, artísticos e espirituais, universo que se constitui segundo uma outra lógica do tempo, aquele que se aproxima das festas e comemorações, da imaginação criadora: jogo e prazer, felicidade e liberdade, sonho em estado de vigília constituem a imaginação. (...) Pela imaginação torna-se possível obter a harmonia, a reconciliação do desejo e da realidade, da felicidade e da razão, de Eros e Logos" (Matos, 2008, p. 26).

Ao tratar dos valores na relação entre as mercadorias e as práticas do fetichismo, Baudrillard nos lembra que diante do signo da mercadoria existem as trocas de ordens simbólicas e culturais as quais regulam traços como singularidade e promiscuidade.

> "Há uma resistência veemente que vê todos os setores caírem na esfera da mercadoria, e há uma mais veemente ainda que os vê caírem na esfera da moda. É que a liquidação dos valores é nesta mais radical. Sob o signo da mercadoria, todos os trabalhos se trocam e perdem sua singularidade – sob o signo da moda, o próprio lazer e o próprio trabalho trocam seus signos. Sob o signo da mercadoria, compra-se e vende-se a cultura – sob o signo da moda, são todas as culturas que agem como simulacros numa total promiscuidade" (Baudrillard, 1996, p. 112).

Ou, nos dizeres de Matos (2010, p. 253), "por isso, o simulacro não encontra correspondência no 'real', mas se constitui de realidades e de irrealidades, como as mercadorias, como a moda". E nessa tensão de real e irreal que a proposição da moda vai operacionalizar sua existência enquanto um passado rememorado, revisitado no presente, que a partir deste se modela uma possibilidade de futuro.

Retomando o pensamento de Giorgio Agamben, Lilian Santiago discorre sobre o traço temporal da moda em relação ao tempo e este, no acelerado da modernidade e da pós-modernidade.

> "Porque a moda já nasce como secularização. É o que o Agamben fala no momento em que se dá a queda, aí se origina moda. Porque nós perdemos as vestiduras da graça e ganhamos as vestiduras do obsceno. A queda é o pecado original. Antes do pecado original, tínhamos a roupa, pois eram as vestiduras da graça. É por isso que Santo Agostinho fala do estado de *glorianda*. No momento em que saímos do estado de *glorianda*, reparamos que estamos desvelados, sem roupa, passando a um estado de *pudenda*, ou de secularização da vestimenta. Esse momento, segundo Agamben, não tem outro espaço que não seja o mercado. Em outras palavras, a secularização da vestimenta é o momento em que o mercado entra e começa a vestir a todos" (Santiago, 2014, p. 25).

Ainda segundo Santiago (2014, p. 21), "nos encontramos diante da construção de uma narrativa ou de uma história a partir do objeto – a roupa – e de como essa história pode revelar o problema do sintoma. Esse vínculo com o fetiche seria a roupa, e como Stallybrass, fazendo toda a travessia simbólica, acaba revelando o sintoma". Então, decerto, podemos pensar que esse objeto e sua demarcação como criação e como mercadoria sinaliza as percepções, as reações das pessoas.

# A MODA EM CRISE

As vivências no mundo moderno e, mais recentemente, o contemporâneo produziram as credenciais para o que compreendemos como a experiência da crise no seio da moda. A regras e ditames ditatoriais do mercado sobre a moda e, em especial, sobre seus criadores produziram uma enorme inutilidade da moda no que concerne ao campo da verve criativa, estética. O excessivo direcionamento ao consumo e suas práticas abusivas, de alguma maneira, abriram espaço para a modalização da crise na moda.

Em sinergia com autores que se debruçaram sobre o assunto moda, Santiago (2014, p. 19) é enfática ao nos lembrar que "a moda é objeto de estudo porque é parte do campo da cultura e da subjetividade. Então, é claro que vai ser perpassada por todas as discussões. Ela não é só linguagem: também é filosofia, ontologia, metafísica e forma de ser". Dito isso, podemos pensar as implicações suscitadas pela moda que culminam com uma espécie de esgotamento do seu roteiro programático de formulação do ideal filosófico do belo – tão preconizado por ela durante sua existência – e direcionado às sociedades.

No início do século XX, a estilista francesa Coco Chanel exercia um diálogo muito íntimo e direto com vários artistas e estabeleceu parcerias com o coreógrafo Sergei Diaghilev, o pintor Pablo Picasso, o dramaturgo Jean Cocteau, além do poeta Pierre Reverdy. A italiana Elsa Schiaparelli foi outra estilista que frequentou, basicamente, os mesmos ambientes da sociedade da época. O pintor Gustav Klimt, fiel adepto de túnicas de linho, criou o Grupo Klimt que contou com a participação da sua esposa Emilie Flöge, musa inspiradora e dona de uma butique; desenvolveram algumas criações de moda. Todos esses personagens, a eles podemos ainda acrescentar Paul Poiret e Jeanne Lanvin, testemunharam a pujança na prática de uma moda sem vislumbre de crise. A realidade temporal deles de fato contribuiu para essa pujança. Moda para a vida contemporânea registra dinâmicas que dividem as atenções dos criadores de moda, que precisam conceber seu roteiro estético e junto com este adicionar questões da dinâmica do mundo tecnológico, por exemplo, dimensionando-os aos ditames abusivos do mercado que, em sua maioria, destrõem aquilo que é mais incrível em qualquer expressão artística: a sua potência.

O que nos faz raciocinar as seguintes possibilidades de combinatórias: moda na arte, arte na moda; arte e moda, moda e arte; e moda artística. Mas seria possível falarmos também em arte *fashionista*? De certa forma, não seria apropriado considerarmos as incursões de Klimt com suas criações e estampas de tecidos, que também aparecem em suas pinturas, como categorizações para o adjetivarmos como estilista. Na verdade, temos um exemplo de colaboração entre os campos. Outra contribuição advém da *pop art* de Andy Warhol, nos anos 1960, que provocou e questionou a própria noção de arte e também dialogou com a moda, além da publicidade.

Os autores Lipovetsky e Serroy ao proporem uma reflexão em torno da arte, moda e indústria na era da estetização do mundo contemporâneo que esquadrinha a realidade do capitalismo artista nos dizem que estamos diante do sistema hipermoda. Muito talvez seja esse “sistema hipermoda” que saturando as relações acabam espontaneamente ou não abrindo brechas para as crises experiencidas pela moda.

> “No tempo dos cruzamentos hipermodernos, os produtos de grande consumo se confundem com a moda, a moda imita a arte, a publicidade reinvindica a criatividade artista e a arte se aproxima do produto moda e luxo. O capitalismo artista funciona no *crossover* generalizado entre estilo e negócio, moda e mercadoria, arte e tendência de moda: seu modo de funcionamento é transestético, transgênero, trans-hierárquico” (Lipovetsky e Serroy, 2015, p.78).

Pensando um pouco sobre essas práticas de cruzamentos, a obra “Prada Valuemeal” (de 1998), do artista Tom Sachs, propôs o questionamento do valor de marcas da moda como Prada, Chanel e Hermès em relação às embalagens de comidas *fast-foods*. As propostas conceituais registradas com as contribuições da *wearable art* da artista Lucy Orta convidam as pessoas a se engajarem e participarem de suas criações. Independente do posicionamento, se hora entendemos a palavra moda como influenciadora da arte ou vice-versa, o relevante é refletirmos sobre a verve artística do ato de “fazer moda”. Algo que a liberte e propicie voos criativos. O que percebemos, decerto, no processo criativo de Alexander McQueen. Nos posicionando dessa maneira, conseguimos afastar um pouco a mera destinação mercadológica e capitalista a qual a moda está fadada a se direcionar e que está afetando seu universo criativo.

Mas uma pergunta precisa ser respondida: por que a moda reivindica o *status* de arte para si? E por que no mundo contemporâneo ela se depara com o paradigma de crise? Lipovetsky e Serroy (2015, p. 81) apontam uma possibilidade para essas questões quando nos dizem que “o capitalismo artista realiza a hibidrização hipermoderna da produção industrial e da moda, do desempenho técnico e do estilo”. É sabido que, somente a partir dos anos 1980 (mesmo tendo registros de peças em acervos de museus que datam antes desse período), a moda adquiriu o “reconhecimento de arte”, ou seja, quando recebeu a “chancela” de renomados museus espalhados por todo o mundo (Metropolitan Museum of Art, Victoria & Albert Museum, Musée de la Mode et du Textile e o Mode Museum são alguns deles), os quais a interpretam e acolhem suas

criações como bens artísticos para variadas épocas das sociedades em seus acervos permanentes e/ou temporários.

Em observância da similitude entre a moda e o museu no âmbito da constituição cultural, Baudrillard (1996, p. 113) nos lembra "que o desenvolvimento da moda é contemporâneo do museu. Paradoxalmente, a exigência que faz o museu de inscrição eterna das formas e a da atualidade pura funcionam ao mesmo tempo na nossa cultura". Reside aí uma modalidade de memória do tempo que resguarda os objetos de criação da moda como emblemas das sociedades.

No campo do pensamento, já temos um certo número de autores que tentaram compreender essa sinergia – ou ausência dela – entre a moda e a arte. Gilda de Mello e Souza, Valerie Steele e Pierre Bourdieu são alguns desses teóricos. Outros autores são Aillen Ribeiro, Florence Mu̇ller, Valérie de Givry, Cacilda Teixeira da Costa e Alice Mackrell, dentre outros. E é exatamente o princípio das construções de formas que moldam os desejos estéticos da moda, ou seja, libertando-a das amarras de mercado que podemos vislumbrar nela uma sobrevivência ao que se pode nomear como crise.

Um outro momento para a efetivação desse reconhecimento está em Steven Connor (1994) quando fala que sendo a cultura o terreno bem propício para a constituição de práticas contínuas de valores, podemos ainda pensar, a noção de valor do prazer, prazer do valor que um bem cultural pode gerar. Dito isso, temos num pólo a "sublimação", ou seja, o valor contra o prazer; e no pólo extremo temos a "dessublimação", que determina a ordem inversa, isto é, o prazer contra o valor.

As criações da diretora de arte, fotógrafa e linguista Madame Peripetie (pseudônimo de polonesa Sylwana Zyburn) nos abre uma nova possibilidade de leitura das fusões de linguagens ao estabelecer um diálogo contínuo com as simbologias da moda e outras expressões artísticas; aquilo que Benjamin nomeou como fetichismo do orgânico e do inorgânico. Combinadas com a matéria inanimada, essa figura antropomórfica escultórica estendida cria um novo mundo de justaposições inesperadas

e composições dantescas – você não sabe exatamente onde o objeto e onde o corpo começa. A roupa, a moda e o corpo estabelecem uma tensão de co-existência em que as delimitações de cada um deles são confundidas. Há um traço de mutabilidade e apagamento de fronteiras. As coisas mantêm sua forma física original, mas é o contexto bizarro surreal que as glamouriza (ver Fig. 16 na abertura do Capítulo 2).

Uma pista que se esquadrinha ainda em torno do debate da crise na moda contemporânea diz respeito a sua constituição em termos de criação, ao que dessa constituição se propõe como objetos de criação e as consequentes adoções pelos indivíduos fetichizados pelas mercadorias da moda. Se pensarmos, como sugere Avelar (2009), a complexidade do sistema da moda na contemporaneidade o divide e subdivide em alta costura, da qual se derivam o luxo acessível e o luxo inacessível; em *prêt-à-porter,* com seu *prêt-à-porter* de luxo e *prêt-à-porter* de difusão; e ainda a indústria das cópias, representada pela *fast fashion* e *fake fashion*, estas duas últimas resultantes diretas de uma realidade de consumo de moda esvaseado de conceito estético por serem concebidas sob a égide das cópias e que pautam a economia informal.

Diante desse quadro, deparamos-nos com duas questões emergiais que dão conta do complexo fenômeno moda nas dinâmicas do contemporâneo que são, em uma primeira visada, salvaguardar o projeto estético da moda como patrimônio artístico que resguarda e registra a evolução do homem na sua linha do tempo; além de compreender e separar aquilo que é meramente para consumo desproposital, alucinadamente avassalador e sem méritos de gosto estético, servindo apenas para cifras de empresas, dos que realmente entendem na moda seu valor estético incomensurável de guardiã simbólica dos tempos.

conclusão

# a moda e suas aculturalidades

**Fig. 20:** "Entre Sussurros e Trovoadas", de Amber Isabel, é composto de três histórias; cada uma mostra a luta dos indivíduos, tentando preservar ou encontrar sua identidade em diferentes estágios (Foto: Amber Isabel).

Chegamos à guisa de uma conclusão. Antes mesmo de pensarmos seu encerramento seria pertinente propormos pistas contínuas de reflexões. Inspirados nessa ideia propomos um exercício do pensar a moda na contemporaneidade além do que, na sua linha de evolução histórica, a atrelou única e exclusivamente a classes dominantes, quer seja pela nobreza, quer seja pela burguesia (e esta última no sentido antigo e não no sentido contemporâneo de compreensão). Algo como o que Barbara Vinken (2005, p. 41, tradução nossa) nos desafia ao confabular "a moda tornou-se o que a arte queria ser: o *Zeitgeist* [espírito do tempo] expressando-se de forma visível"[60].

A definição mais apropriada da palavra "cultura" não diz respeiro a posse de conhecimentos e de saberes. A origem latina vem do verbo "*colere*" que significa "cuidar". A cultura, para Marilena Chaui (2006, 2014), é a capacidade dos seres humanos de se relacionar com o ausente, ou seja, através de símbolos. Os primeiros

[60] "Fashion has become what art had wanted to be: the *Zeitgeist* expressing itself in visible form" (Vinken, 2005, p. 41, tradução nossa).

elementos que formam a cultura são a linguagem (por meio da qual se torna presente o que está ausente) e o trabalho (por meio do qual se faz surgir no mundo o que não existia, estava ausente dele). Cultura, portanto, é essa capacidade dos seres humanos de se relacionar com o tempo, pensar a diferença entre presente, de lembrar o passado e de construir o futuro. Entretanto é preciso levar em conta que nas sociedades divididas em classes sociais, a cultura embora nesse sentido amplo seja a mesma para todos ela não possui as mesmas maneiras de se realizar, nem mesmo sentido e nem os mesmos instrumentos. É isso que leva a distinção entre cultura popular e cultura erudita.

A cultura popular é aquela produzida pelas classes populares e a cultura erudita é aquela produzida pelos intelectuais e artistas da classe média que são financiados pela classe dominante que financia e se apropria. Essa visão equivocada gera uma interpretação que explica a cultura popular como antiga, atrasada, folclórica; e a erudita como profunda, atual, melhor. Da apropriação de alguns aspectos da cultura popular e da cultura erudita surge a cultura de massa que se apropria dos elementos daquelas culturas e que são misturados, diluídos, simplificados, atenuados para que sejam vendidos e consumidos. A cultura de massa, ainda segundo Chaui (2006, 2014), é aquela que transforma a cultura em entretenimento, em diversão, ou seja, decreta a morte da cultura em seu sentido original.

Uma questão está posta ao projeto estético da moda na contemporaneidade: se pensar enquanto roteiro estético para uma existência enquanto ideário artístico para o fortalecimento de cultura. E quando abordamos "cultura" estamos pensando na cultura produzida pela moda e seus alcances e influências para as sociedades que pautam as maneiras como homens e mulheres se relacionam na tensão existente entre os tempos. Estes tempos nos disponilizarão realidades de consumo cultural de moda em proporções globais mas também locais. Basta lembrarmos que a moda está por toda parte, ela é signo, ela é simulacro que permeia inúmeros contextos.

Pensar a realidade e a prática e como estas que realizam no cotidiano pós-moderno demanda certas atitudes para quem vive nesse mundo. Quando Marilena

Chaui (2001, p. 21) nos chama a atenção para essa questão ela nos direciona a pensar um projeto teórico que pense o que da imaginação se efetiva na realidade fremente da velocidade do contemporâneo, chamando a atenção pro traço exagerado do consumo na moda, o que de alguma forma compromete seu ideário cultural.

> "A peculiaridade pós-moderna, isto é, a paixão pelo efêmero, pelas imagens velozes, pela moda e pelo descartável, depende de uma mudança sofrida no setor da circulação das mercadorias e do consumo. De fato, as novas tecnologias deram origem a um tipo novo de publicidade e *marketing* no qual não se vendem e compram mercadorias, mas símbolos delas, isto é, vendem-se e compram-se imagens que, por serem efêmeras, precisam ser substituídas rapidamente. Em outras palavras, a mercadoria, que já é um fetiche, se duplica numa imagem de prestígio, poder, juventude, sucesso, competência etc., portanto, num simulacro de si mesma e é esse simulacro que opera na esfera do consumo. Com isso, o paradigma do consumo tornou-se o mercado da moda, veloz, efêmero e descartável" (Chaui, 2001, p. 22).

E diante desse quadro quando pensamos em o que de cultura e o que de aculturalidade são suscitados pela moda nos deparamos com uma questão crucial aos personagens envolvidas nas narrativas da moda, desde os criadores mas passando também pelos críticos, empresários e consumidores de uma cultura de moda: qual valor se pretende e se quer instaurar e preservar da moda? Vinken (2005, p. 41) nos lembra que "a moda é agora feita, usada e exibida nem pela burguesia ou aristocracia, mas pelas ruas"[61].

Portanto, o que cultua a moda como fenômeno estético, cultural, é o indivíduo e seu diálogo com os valores do seu tempo, que pode resguardar e rememorar o passado

---

[61] "Fashion is now made, worn and displayed, nor by the bourgeoisie or the aristocracy, but on the street" (Vinken, 2005, p. 41, tradução nossa).

mas também pode visionar o futuro como valor cultural de moda. E dele e para ele deve se direcionar o discurso cultural da moda, constituindo, assim, sua identidade e seus anseios no que tange às roupas e à moda. No mesmo grau em que a moda é enobrecida ao abordar, homenagear ou construir um discurso de constituição e/ou de defesa de uma cultura ela também é, no extremo oposto, perversa e maldita ao se apropriar culturalmente de referências sem dar o devido grau de reconhecimento.

E quando falamos nisso estamos pensando na crise com a constituição criativa com que estilistas e grifes se deparam no mundo contemporâneo. Percebemos um exemplo bastante ilustrativo para contextualizar essa armadilha de aculturalidade da moda com a coleção da Dior (pré-outono 2017). Supostamente "inspirada" na criação milenar de uma peça do pequeno vilarejo de Beius, na região de Bihor, na Romênia, um colete, que foi apropriado indevidamente e sem referencialidade inspiracional, criou uma celeuma numa realidade temporal da contemporaneidade em que as próprias mídias expõem as dinâmicas dos criadores de moda em seus processos criativos. O que era da ordem da cultura popular, com uma referência ao artesanal, à tradição, ao folclore de um povo de uma comunidade, foi apropriado pela cultura erudita de uma gigantesca grife do mundo da alta costura, que transformou o signo autêntico do colete da comunidade romena em peças de uma coleção para o consumo espetaculoso e monetariamente estratosférico.

A resposta a essa temeridade produzida por uma grife respeitadíssima do mundo da moda veio da própria comunidade romena que, via a revista *Beau Monde*, criou a Bihor Couture e estruturou toda a herança cultural de um traje típico da cultura local com os mesmos ditames que ocorrem no processo de criação-produção-consumo da moda. Muito embora a resposta da Bihor Couture à Dior, que se realizou com a estruturação de um modelo de empreendedorismo no qual respeita os valores culturais da localidade, tente salvaguardar os artesãos locais acaba por cair na armadilha do mundo do neoliberalismo contemporâneo no qual a mais-valia não existe em função dos bens culturais populares, dos sentimentos de comunidade, pois privilegia o lucro do entretenimento. Portanto, a apropriação gananciosa por lucros cede lugar à guarda da

memória, do patrimônio cultural. Dessa maneira, percebemos um exemplo que lutou e saiu em defesa. Mas infelizmente inúmeros outros acontecem e que acabam por permanecer no pleno desconhecimento.

O eixo central que assina o problema na aculturalidade no mundo da moda é, portanto, não contextualizar o que é da ordem do inspiracional, que alimenta o processo das imaginações criativas, com o que é da ordem prática de execuções dos objetos que viram mercadorias para a fetichização da moda. A reflexão de Zygmunt Bauman é bastante assertativa para pensarmos sobre esse fim que na verdade é um contínuo na moda. "A utopia trazida de um lugar nebuloso para o tangível 'aqui e agora', a utopia já vivida, e não a 'ansiedade', é imune ao teste das experiências futuras. Para todos os fins e propósitos," confabula Bauman (2013, p. 32), "ela é imortal. Mas ganhou sua imortalidade à custa da fragilidade e da susceptibilidade de todos que ela encantou e seduziu. Falando de maneira aproximada, essa é a base do fenômeno moda", que tanto sonha visões artístico-estéticas e culturais como também acaba por imprimir uma nuvem sobre esses sonhos.

# bibliografia

**Fig. 21:** Limites de expressividade e extensão da moda (Foto: Reprodução).

## BIBLIOGRAFIA DE BASE (Filósofos e Literatos)

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**; trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. (Destaques para os trechos: "Racionalidade Estética e Crítica", pp. 61-62; "Efemeridade", pp. 270-271; "Da Diferenciação do Conceito de Progresso", pp. 290-292; "Paralipómenos", pp. 479-481).

ARISTÓTELES. **Ética a Eudemo**; trad. J. A. Amaral & Artur Morão. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

BALZAC, Honoré de. **Tratado da Vida Elegante:** ensaios sobre a moda e a mesa; org., apr., trad., notas Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol. 3:** imagem e moda; trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).

_____. **Sistema da Moda**; trad. Lineide do Lago Salvador Mosca; rev., sup. Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Companhia Editora Nacional & Edusp, 1979. (Destaque para o trecho: "História e Diacronia da Moda", pp. 279-284).

BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire, Poesia e Prosa**; org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Volume único).

_____. **O Pintor da Vida Moderna**; concep. e org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu, trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo; 7).

BENJAMIN, Walter. "Moda". In: **Passagens**; trad. Irene Aron (do alemão), Cleonice Paes Barreto Mourão (do francês). Belo Horizonte & São Paulo: Editora da UFMG & Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. pp. 101-119.

CARLYLE, Thomas. **Sartor Resartus**; ed., intr., notas Kerry McSweeney & Peter Sabor. Oxford: Oxford University Press, 1987. (Oxford World's Classics).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. "Vestimenta". In: **Cursos de Estética, Volume III**; trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002. pp. 139-147. (Coleção Clássicos; 24).

KANT, Immanuel. **Anthropology from a Pragmatic Point of View**. Carbondale e Edwardsville, II, 1978.

LA BRUYÈRE, Jean. "Moda". In: **Os Caracteres**; trad. Luiz Fontana. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937. pp. 100-121. [edição em francês: **Les Caractères**, introd., notas e índice Gaston Caybou. Paris: H. Didier & Ed. Privat, 1936).

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**; trad., notas Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016. (Destaques para os trechos: "Do Hábito de se Vestir", pp. 256-259; "Das Leis Suntuárias", pp. 295-296; "Dos Costumes Antigos", pp. 320-323).

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat. **Do Espírito das Leis**; introd. e notas Gonzaga True; trad. Fernando Henrique Cardoso & Leôncio Martins Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos ou como se Filosofa com o Martelo**; trad., notas, posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (Destaques para os trechos: "I. Máximas e Flechas, 25", p. 13; "VII. Os 'Melhoradores' da Humanidade, 3", pp. 50-52; "IX. Incurções de um Extemporâneo, 47", pp. 96-97).

_____. **Humano, Demasiado Humano:** um livro para espíritos livres, volume II; trad., notas, posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Destaques para os trechos: "Origem e Utilidade da Moda", p. 96; "Moda e Modernidade", pp. 260-263; "Imposto do Luxo", p. 271).

PLATÃO. **A República**; trad. Carlos Alberto Nunes; orgs. Benedito Nunes & Victor Sales Pinheiro. 3. ed. Belém: Edufpa, 2017. (Coleção Diálogos de Platão, vol. 4).

PROUST, Marcel. "La Mode". In: ERNER, Guillaume (Org.). **Mode, où est ta victoire?** Paris: Éditions de L'Herne, 2013. pp. 187-189.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre as Ciências e as Artes:** discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010. (Coleção A Obra Prima de Cada Autor, 199).

SIMMEL, Georg. "Fashion". **The American Journal of Sociology**, vol. 62, n. 6, may 1957. pp. 541-693.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma Teológica; Vol. VII 2ª Parte da 2ª Parte**; trad. Alexandre Corrêa; org. Rovílio Costa & Luis Alberto de Boni; introd. Martin Grabmann. 2. ed. Porto Alegre & Caxias do Sul: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes & Universidade Caxias do Sul, 1980. (Destaque para a "Questão 187, Artigo VI – Se é lícito aos religiosos trajar mais pobremente que os outros homens", pp. 3436-3438).

VOLTAIRE. "De la frivolité". In: **Œuvres Complètes de Voltaire**; éd. Louis Moland. Paris: Garnier, 1877-1885 [1760]. pp. 208-210. (Tome 19).

_____. “Les Anciens et les modernes, ou la toilette de Mme de Pompadour”. In: **Œuvres Complètes de Voltaire**; éd. Louis Moland. Paris: Garnier, 1877-1885 [1765]. pp. 451-457. (Tome 25).

ZOLA, Émile. **O Paraíso das Damas**; trad. Joana Canêdo. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

## BIBLIOGRAFIA ESPECIALIZADA (Comentadores Especialistas dos Filósofos que Tratam de Moda e Demais Autores da Moda)

AGAMBEN, Giorgio. **O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Adilson José de. “Moda e História”. In: WAJNMAN, Solange; ALMEIDA, Adilson José de (Orgs.). **Moda, Comunicação e Cultura:** um olhar acadêmico. São Paulo: Arte & Ciência/ Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda da Unip/ FAPESP, 2002. pp. 197-205.

AVELAR, Suzana. **Moda:** globalização e novas tecnologias. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

BALDINI, Massimo. **A Invenção da Moda:** as teorias, os estilistas, a história; trad. Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. “A Moda ou Magia do Código”. In: **A Troca Simbólica e a Morte**; trad. Maria Stela Gonçalves & Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996. pp. 109-130.

BAUMAN, Zygmunt. “Sobre Moda, Identidade Líquida e Utopia nos Dias Atuais: algumas tendências culturais do século XXI”. In: **A Cultura no Mundo Líquido Moderno**; trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. pp. 22-33.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**; trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. (Destaques para os trechos: “Alta Costura e Alta Cultura”, pp. 154-161; “Mas Quem Criou os Criadores”, pp. 162-172).

BREWARD, Christopher. **The Culture of Fashion:** a new history of fashionable dress. Manchester: Manchester University Press, 1995.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**; trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Senac, 2008.

CELANT, Germano. “Cortar é Pensar: arte & moda”; trad. Eliana Aguiar. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (Orgs.). **Kant:** crítica e estética na modernidade. São Paulo: Senac São Paulo, 1999. pp. 169-176.

DIOR, Christian. **Conferências Escritas por Christian Dior para a Sorbonne, 1955-1957**; trad. Mariana Echalar. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DUFILHO, Jérôme. “O Pintor e o Poeta”. In: BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**; concep. e org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu, trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 105-139. (Coleção Mimo; 7).

FORTASSIER, Rose. **Les Écrivains Français et la Mode:** de Balzac a nos jours. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

GODART, Frédéric (Org.). **Penser la Mode**. Paris: Institut Français de la Mode & Éditions du Regard, 2011.

GRUMBACH, Didier. **Histórias da Moda**; trad. Dorothée de Bruchard, Joana Canêdo, Flávia Varella, Flavia do Lago. São Paulo: CosacNaify, 2009.

HOLLANDER, Anne. **O Sexo e as Roupas:** a evolução do traje moderno; trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**; trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAVER, James. **A Roupa e a Moda:** uma história concisa; trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas; trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo:** viver na era do capitalismo artista; trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARANTES, Bernardete Oliveira. **O Vestido de Proust:** uma construção na trama das correspondências. 2011. Tese (Doutorado); Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-graduação em Filosofia; São Paulo (SP).

MATOS, Olgária Chain Féres. **Advinhas do Tempo:** êxtase e revolução. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Os Arcanos do Inteiramente Outro:** a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Benjaminianas:** cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. "Em Busca da Delicadeza Perdida: da belle époque à estética da moeda". In: ALMEIDA, Alexandre Bebiano; WILLEMART, Philippe (Orgs.). **Proust 2011: Encontro Internacional de Pesquisadores Proustianos**. São Paulo: Humanitas & Fapesp, 2012. pp. 235-247.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. "Espaços-Tempos (Pós)Modernos ou na Moda, os Modos". In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. pp. 473-531.

PRECIOSA, Rosane. **Produção Estética:** notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. 2. ed. rev. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

PURDY, Daniel Leonhard (Ed.). **The Rise of Fashion:** a reader. Minnessota: Minnessota University Press, 2004.

ROCHE, Daniel. **A Cultura das Aparências:** uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII); trad. Assef Kfouri. São Paulo: Senac, 2007.

_____. "Vestuário e Aparência". In: **História das Coisas Banais:** nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX; trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 256-291.

_____. "O Vestuário Popular". In: **O Povo de Paris:** ensaio sobre a cultura popular no século XVIII; trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2004. pp. 221-263.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. "Pensamentos sobre a Moda e sua Relação com a Tradição a partir de Noções Benjaminianas". In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima da S. Costa G. de (Orgs.). **História e Cultura da Moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. pp. 280-293.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004. (Destaque para "O Corpo Volátil na Moda", pp. 115-131).

SANTIAGO, Lilian. "Entrevista com Lilian Santiago Ramos: quando a filosofia encontra a moda". **Revista Brasileira de Psicanálise**, vol. 48, n. 3, 2014. pp. 17-28.

_____. **Texto para Arguição na Banca de Qualificação da Tese 'As Roupas e o Tempo: uma Filosofia da Moda', de Tarcisio D'Almeida**. Programa de Pós-graduação em Filosofia da FFLCH-USP, 24 de outubro de 2016. (Inédito).

SMYTH, John Vignaux. "Fashion Theory". In: **The Habit of Lying:** sacrificial studies in literature, philosophy, and fashion theory. Durham & London: Duke University Press, 2002. pp. 155-181.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas:** a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STALLYBRAS, Peter. **O Casaco de Marx:** roupa, memória, dor; org., trad. Tomaz Tadeu. 5. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Coleção Mimo).

STEELE, Valerie. “Fashion”. GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicki (Eds.). **Fashion and Art**. Oxford: Berg, 2012.

SVENDSEN, Lars. **Moda:** uma filosofia; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TOY, Nancy J. **Couture Culture:** a study in modern art and fashion. Cambridge: The MIT Press, 2003.

VINKEN, Barbara. **Fashion Zeitgeist:** trends and cycles in the fashion system; trad. Mark Hewson. Oxford: Berg, 2005.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de Sonhos:** moda e modernidade; trad. Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1989.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**. Belo Horizonte & São Paulo: Autêntica & Fundação Perseu Abramo, 2014. (Coleção Escritos de Marilena Chaui, vol. 4).

_____. **Cultura e Democracia:** o discurso competente e outras falas. 11. ed.; rev.; ampl. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. **Escritos sobre a Universidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

CONNOR, Steven. **Teoria e Valor Cultural**; trad. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

MENEZES, Philadelpho. **A Crise do Passado:** modernidade, vanguarda, metamodernidade. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2001.

"Vestido não–vestido" da coleção P/V 2009 do estilista turco-cipriota Hussein Chalayn é sugado pelo chapéu durante desfile que teve o relógio como cenário para abordar a questão temporal da moda (© Chris Moore/ Hussein Chalayan).

**Tarcisio D'Almeida** realizou seus estudos de Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e o concluiu em 2018 com a defesa da tese *"As Roupas e o Tempo: uma Filosofia da Moda"*, sob a orientação da Profa. Dra. Olgária Matos. Em 2006, defendeu a dissertação de Mestrado *"Das Passarelas às Páginas: um Olhar sobre o Jornalismo de Moda"*, junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, habilitação em Jornalismo, da Escola de Comunicações e Artes da USP, sob a orientação da Profa. Dra. Samira Youssef Campedelli. No ano de 2001 obteve o Bacharelado em Letras-Linguística pela FFLCH-USP. E, desde 2010, é professor do Curso Design de Moda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG).

FFLCH
USP